



”Kjøter”

En tilnærming mot en kompositorisk arbeidsmodell for
filmmusikk.

Gaute Tønder
Masteroppgave ved institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo.

Forord

Først og fremst ønsker jeg å takke Marius Holst, Gudny Hummelvold, og Turid Øversveen fra produksjonsselskapet 4 1/2, for å la meg bruke novellefilmen "Kjøter" til denne oppgaven.

Jeg ønsker å takke min veileder Kyrre Tromm Lindvig for hans støtte og råd, og ikke minst evne til å se at "livet noen ganger kommer i veien for vitenskapen".

Videre ønsker jeg å takke alle medstudenter på ZEB som jeg har blitt kjent med under studiet, spesielt takk til Tonje Johnsen for hennes tips og råd.

Takk til familie for å være gode støttespillere under skriveprosessen, spesielt til min bror Per Andreas, for korrektur, og min kommende svoger Amund Hesbøl for fremstilling av diagrammet.

Stor takk til min kone Masha og sønn Luka for at dere eksisterer.

Gaute Tønder

1 Innledning.....	5
1.1 Formål og problemstilling	6
2 Hollywood og den vestlige filmmusikktradisjonen.	7
3 ”Kjøter” en Norsk novellefilm	10
3.1 ”Kjøter” en kort presentasjon	10
3.2 tolkning av ”Kjøter”	11
4 Arbeidsmodellen	12
4.1 Kompositorisk utgangspunkt.	13
4.1.1 Komposisjon: den kreative prosess	13
4.1.2 Form og musikalske hensyn.....	13
4.1.3 Melodi	14
4.1.4 Harmoni	16
4.1.5 Rytme	18
4.1.6 Lyd.....	19
4.1.7 Filmkompositoriske hensyn.....	21
4.2 Analytisk utgangspunkt.	22
4.2.1 Filmmusikk: Fiksjonens lim	23
4.2.2 Synkronisering: En sanselig likeverdighet	25
4.2.3 Musikk og mening	26
4.2.4 Ledemotivet kontra ”identification”	30
4.2.5 Den lyttende tilskuer	32
4.2.6 Instrumentasjonens retorikk.....	34
4.2.7 Stillhet	36
4.3 Diagram av modellen	37
5: Den praktiske delen	37
5.1 Tanker og problemer	37
5.2 Tolkning og monolog.....	39
5.3 Den kreative fasen	39
5.4 Orkestrering og lydopptak	40
5.5 Miks av musikk og bilde.....	41
6 En filmmusikalsk analyse av ”Kjøter”	41
6.1 Framgangsmåte.....	42
6.2 Analyse av enkeltscener i ”Kjøter”	43
6.2.1 Scene 1 ”Drøm 1”	43
6.2.2 Scene 2 ”Innledning”	44
6.2.3 scene 3 ”Kjøter”	46
6.2.4 Scene 4 ”Invitasjonen”	46
6.2.5 Scene 5 ”Veien hjem”	47
6.2.6 Intermezzo	49

6.2.7 Scene 6 "Hundebæsj"	50
6.2.8 Scene 7 "Lovetheme"	51
6.2.9 Scene 8 "Drøm 2"	53
6.2.10 Scene 9 "Jeg kan drepe den..."	55
6.2.11 Scene 10 "Lommelykt"	57
6.2.12 Scene 11 "Badetid"	58
6.2.13 Scene 12 "Kan ikke sove her"	60
6.2.14 Scene 13 "Mattid"	60
6.2.15 Scene 14 "Ut i skogen"	61
6.2.16 Scene 15 "Mann i skogen"	63
6.2.17 Scene 16 "Utenfor vinduet"	64
6.2.18 Scene 17 "Drøm 3"	64
6.3 Modell, musikk og analyse	65
Litteraturliste:	68
Vedlegg.....	70

1 Innledning

Min masteroppgave er en *praktisk/teoretisk* oppgave, hvor jeg skal prøve å sette teori og praksis opp mot hverandre.

I den teoretiske delen av oppgaven skal jeg utvikle en modell bestående av filmmusikkteoretiske parametere, og filmmusikkanalytiske parametere, basert på den allerede eksisterende teorien på dette feltet.

I den praktiske delen skal jeg bruke denne modellen som et hjelpemiddel for å skrive filmmusikk til en novellefilm. Til slutt vil jeg analysere filmen, med min musikk, ved å bruke modellen som et analytisk verktøy.

Jeg kommer til å holde meg, teoretisk og praktisk, innenfor den vestlige kommersielle filmtradisjonen, hvor det filmmusikalske språket er velutviklet og etablert¹.

Modellens parametere er valgt ut på bakgrunn av at de er gjennomgående temaer på tvers av litteraturen jeg har lest, jeg har også ansett det som gunstig å begrense modellen til de temaene teoretikerne anser som viktigst.

Modellen vil til slutt bli fremstilt i et diagram. Dette diagrammet skal være en representasjon av modellen, hvor innholdet er komprimert ned til de essensielle poengene. Intensjonen med representasjonen, i form av en illustrasjon, er at den er en konkret synliggjøring av modellens innhold, og vil være hendig å referere til under analysen.

Min største utfordring i denne oppgaven vil bli problemstillingen med inhabilitet. Det faktum at jeg skal analysere min egen musikk gjennom min egen modell, skal jeg være den første til å si, klinger ikke bra.

Til dette vil jeg argumentere med at en viss inhabilitet vil være vanskelig å unngå i en praktisk/teoretisk oppgave, da man som teoretiker blir nødt til å mene noe om det praktiske, som også er ditt eget arbeid.

Et viktig poeng er at det teoretiske arbeidet er fremstilt fra allerede eksisterende teorier,

¹ Se kap 2 for diskusjon av dette.

derfor vil analysen, som baserer seg på det teoretiske arbeidet, bære preg av dette. Analysen vil vise hvordan modellen har virket inn på musikken, og dermed belyse de teoretiske argumentene som finnes i litteraturen. Jeg har skrevet musikken, dog har jeg ikke skrevet modellen, men snarere brutt teorien ned til den minste bestanddel for å kunne danne en arbeidsmodell. Modellen er da, om ikke et objektivt, men et intersubjektivt² verktøy som musikken kan måles utifra.

1.1 Formål og problemstilling

Ønsket med denne oppgaven er å eksemplifisere den gjensidigheten som oppstår mellom meg komponisten og, meg analytikeren, samt å belyse den tredje opplevelsen som kommer etter at musikken er ferdig og blandet sammen med film.

En komponist vil selv (med eller uten regissør) jobbe rent analytisk når han skal lage musikken til en film for å få frem, eller forsterke det dramaturgiske som allerede er gitt fra scenen eller fra regissøren side. Dette er, komponisten bevisst eller ubevisst, vanskelig å unngå.

Gjennom å danne en arbeidsmodell med analytiske punkter vil jeg ikke bare synliggjøre og bevisstgjøre de valgene som blir tatt, men også lage et hjelpemiddel for hvilke elementer som skal inn for at komposisjonen skal fungere etter sin hensikt.

En slik modell vil også være med å hjelpe komponisten til å kunne reflektere over sin musikk under selve prosessen. Den gir muligheten for å kunne forkaste sine ideer, utvikle sine ideer, eller beholde sitt utgangspunkt og originale ide.

La oss anta at komponisten, som skriver musikken, vil analysere/vurdere seg selv og sitt eget arbeid under arbeidsprosessen, men også etterpå. Ved å bruke en modell, mener jeg å kunne frita meg fra noe innhabilitet over det å analysere og vurdere mitt eget arbeid. Fordi min vurdering også vil forholde seg til et vitenskapelig ”verktøy” som jeg kan sette mitt eget arbeid opp mot.

Til slutt vil denne modellen virke som en plattform under analysen der musikken som jeg har skrevet, med modellen som hjelpemiddel, vil bli analysert utifra modellen.

²Intersubjektiv, adj., som er felles for el. Gjelder forholdet mellom flere subjekter (kunnskapsforlaget fremmedordbok, acsheoug – gyldendal 1993)

Oppgavelyden vil da bli: *Hvordan kan en arbeidsmodell sammenfattet av forskjellige analytiske og kompositoriske teorier om filmmusikk, fungere som et hjelpemiddel for en filmkomponist i hans arbeide, og på denne måten være med å bevisstgjøre komponisten i sitt eget arbeid? Vil denne modellen fungere som et analytisk verktøy, ved å undersøke filmmusikken etterpå?*

Som jeg nevnte innledningsvis kommer jeg til å holde meg til den vestlige kommersielle filmkulturen siden mesteparten av litteraturen baserer sitt arbeid på denne tradisjonen. I neste kapittel skal vi se nærmere på hva denne tradisjonen innebærer og hvorfor det har blitt et etablert filmatisk språk

2 Hollywood og den vestlige filmmusikktradisjonen.

For at vi i det hele tatt kan snakke om filmmusikk må vi først trekke frem påstanden om at musikk isolert sett ikke gir uttrykk for noen fastsatt mening, den representerer ikke annet en seg selv. Meningen den gir, er blant annet forankret i den kulturelle bagasjen individet besitter, men også skapes meningen gjennom intersubjektivitet.

Musikk gir derfor ikke mennesket udiskutable *tegn* som kan oversettes og tolkes til meningsgivende, jamført med hvordan et språk fungerer. Språkforskeren Julia Kristeva beskriver det musikalske språket slik.

”The musical code is organized by the *arbitrary* and *cultural* (imposed within the frameworks of a certain civilization) difference between various vocal values: *notes*.

This difference is only one consequence of a capital difference: while the fundamental function of language is the communicative function, and while it transmits meaning, music is a departure from this principle of communication. It does transmit a “message” between a subject and a addressee, but it’s hard to say that it communicates a precise meaning.” (Kristeva 1989, s 309)

Det at vi hører glad musikk kan gjenkjennes av mennesker med forskjellig kulturell, sosial, og geografisk ståsted fordi musikken selv uttrykker glede. Dette fordi selve lyttingen er en prosess på like linje med utførelsen, som musikkforskeren Simon Frith sier: ”(..) we are listening to a performance, but, further, that ”listening” itself is a performance” (Frith 1996 s 203)

Medieviteren Petter Larsen hevder i sin bok at musikk i seg selv ikke er en

representerende kunstart på linje med litteratur, og malerikunst. Vi hører altså ikke en imitasjon av glede, vi hører glad musikk.

”(..) ettersom musikk ikke er en representerende kunstart, kan den ikke ”imitere” eller på annen måte ”fremstille” følelser. Det er noe annet som foregår: vi opplever musikkens følelsesmessige egenskaper direkte uten å måtte gå omveien omkring en representasjon” (Larsen 2005 s 74)

Kristeva hevder det lignende, men trekker inn at den kulturelle bagasjen lytteren besitter er avgjørende for hvordan musikkens mening oppfattes:

”if the addressee hears this combinatory as a sentimental , emotive, patriotic, etc., message, that is a result of a subjective interpretation given within the framework of a cultural system rather than the result of a “meaning” implicit in the “message”.

Royal S Brown som i sin bok ”Overtones and Undertones” (1994) anser musikken som den eneste rene kunstform som ikke isolert representerer noe annet enn seg selv, sier videre at satt sammen med en montasje av bilder, besitter musikken kvaliteten av en narrativ tilføyelse, og er meningsbringende til bilde.

“If the cine-photographic image is iconic and in nonexperimental cinema, representational, and if the verbal image is natural (noniconic) and representational, the musical image is neither iconic nor representational. Only purely abstract painting and sculpture share with music the quality of being wholly nonrepresentational art forms.”

“By reinforcing significant moments in a cinematic succession of images, whether held together by an apparent narrative or not, music has, via its tendency to narrativize, helped lead “readers” of the cinema iconic language(s) away from history and toward story.”

(Brown 1994 s 19)

På bakgrunn av dette kan vi påstå at musikk i seg selv ikke bærer mening som er udiskutabel i sitt uttrykk, men sammen med det visuelle vil musikken bli tildelt mening av tilskueren. Teoretikerne sier at meningen oppstår i sammenblandingen av det audiovisuelle og individets forutsetninger for å kunne forstå det ser man og hører. Dette betyr at det symfoniske diktet ”Moldau” av den Tsjekkiske komponisten Smetana, ikke i kraft av seg selv kan forklare bevegelsen av en elv som stryker gjennom det sentraleuropeiske landskap for hvert enkelt menneske som hører på det. Selv om det var komponistens kunstneriske intensjon å imitere elven. Men spiller mann musikken

sammen med en montasje³ av Moldau vil den kunne gi mening ifølge Larsen og Brown.

Filmmusikk, som fikk et etablert språk gjennom sin gullalder fra 1930-40 tallet, fant inspirasjon i den 20 århundrets senromantiske, symfoniske tradisjon. Hvor det var populært blant komponistene å uttrykke noe ”utenom-musikalsk”. Dermed ble musikken utviklet til et meningstalende system, men, selvfølgelig myntet på et marked som ville forstå meningen. Mennesker med slik kompetanse var med andre ord ikke nødvendigvis musikalsk trente, men de hadde et sosialt, kulturelt, og geografisk ståsted som gav dem et bedre utgangspunkt for å kunne ”lese” meningen i musikken. Filmmusikk teoretikeren Anahid Kassabian ser nærmere på kompetanse uttrykket:

“Competence is a culturally acquired skill possessed to varying degrees in varying genres by all hearing people in a given culture.” (Kassabian 2001 s 20)

Derfor kan man si at filmmusikk, som et språk skulle være basert på semiotiske⁴ koder. Et språk som skulle tale til publikumet med den riktige kompetansen, ikke ulikt intensjonen bak den senromantiske musikkfilosofien.

Hollywood ble senteret for dette masseproduserte filmspråket. De henvendte seg til det vestlige kommersielle publikumet, som med sin kulturelle kompetanse kunne lese betydningen av filmspråket, og dermed musikken.

“(..) People subconsciously acquire sociohistorically specific musical languages that function for them and for those who address them musically. The language of classical Hollywood makes music useful for film, and both filmmakers and film perceivers call upon it during every film event.”(Kassabian (2001, 49)

Det er ikke dermed sagt at det ikke ville forekomme mistolkninger, publikum er jo individer og man kan ikke ta det som en selvfølge at alle vil oppleve det samme. Filmmusikk ble derfor masseprodusert til den grad at det ble et ”standardisert” musikalsk uttrykk.

I filmen jeg skal skrive musikk til, vil jeg prøve å tilnærme meg dette ”standardiserte” språket. Jeg skal med bakgrunn i dette musikalske språket og arbeidsmodellen kunne komme opp med en fullverdig komposisjon for filmen som vil være meningsbærende til

³En teknikk for å klippe og sette sammen en rekke separate bilder til en enhet (oversatt fra Oxford Dictionaries)

⁴studiet av sosialt betingede tegnsystemer og den mening de kan gi, studiet av hvordan vi sier noe og hvordan vi skaper mening. Ordet *semiotikk* kommer fra gresk *semion* som betyr *tegn* eller i medisinsk språk *symptom* (wikipedia)

publikum.

Men først la oss ta for oss hva filmen "Kjøter" handler om.

3 "Kjøter" en Norsk novellefilm

Filmen jeg skal lage musikk til er en ny produksjon av 41/2. Et produksjonsselskap som har laget filmer som: "Ti kniver i hjertet" (1994), "Budbringeren" (1997), og "Naboer" (2005). Regien er av Marius Holst, "Ti kniver i hjertet" (1994), "Øyestikker" (2001).

Filmen er en novelle film, skrevet av Bjørn Olav Johannessen.

Rollene består av "Thomas" spilt av Bjørn Floberg, og "Sarah" spilt av Hildegunn Riise. Samt en Hund.

3.1 "Kjøter" en kort presentasjon

Thomas en middelaldrene mann begynner å fortelle oss om sine drømmer, han klager over at han drømmer veldig kjedlige drømmer. Drømmer der ingenting skjer, der menneskene bare venter. Vi får raskt inntrykk av at Thomas befinner seg i en midtlivskrise, der frustrasjonen ligger over han. Derfor blir man overrasket da Thomas på vei hjem fra jobben på ren impuls tar med seg en ustelt, og navnløs hund som han finner spisende på en vei-kadaaver.

Endelig hjemme får vi møte Sarah, Thomas kone, som helt tydelig ikke har noe til overs for hunder. Vi finner fort ut at deres ekteskap kan være mye av grunnen til Thomas frustrasjon. Det er helt tydelig at disse to for lenge siden har glidd fra hverandre. Og at ingen akter å være den personen som tar oppgjøret, eller akter å være den som begynner å lappe ting sammen mellom dem. Derfor aner vi at Thomas handling er et noe klossete forsøk på forsoning. Et forsøk som skal vise seg å bli annerledes en det han hadde sett for seg. Sarah som sier at hun ikke "tåler" hunder sitter med en følelse av avsky og sympati for den ustelte hunden som i sitt vesen er en meget snill hund, og utgjør ingen fare.

Thomas finner stor glede i å se sin kone i denne situasjonen hvor hun ikke har kontroll, og Thomas må ta ansvaret. Sarah beholder masken men når ingen ser henne kan du ane en slags empati fir hunden. Det er tydelig at Sarah ikke klarer å ha hunden i huset, hun klarer ikke å slappe av, og får heller ikke sove. Thomas som sliter med sin passivitet og

selvbilde, finner en tilfredsstillelse i ha kontroll på hunden siden den hører på han. Som et høydepunkt foreslår han å drepe hunden for henne, men i all sin maskulinitet blir han avfeid av Sarah. Nok en gang har hans forsoning forsøk slått feil, og i desperat forsøk på å få en slags reaksjon ut av henne konfronterer han henne med at han ikke vet hvem hun er, da han finner ut at hun ikke er allergisk mot hunder. Her kommer vendepunktet i filmen. Her gjenvinner Sarah kontrollen. Hun bader og mater hunden og lar den sove ved siden av henne på soverommet. Plutselig ”elsker” hun hunden, og hunden hører på henne. Thomas er nok en gang sidestilt, noe som muligens er den dynamikken som allerede hersker i forholdet. I all denne ydmykelse tar han et oppgjør, han tar med seg hunden ut i skogen for å drepe den. Sarah står igjen i hjemmet noe opprørt over sin ektemanns handling. Thomas farer igjennom skogen, fast bestemt på å drepe hunden. Hjemme ser vi Sarah vaske hender og fjerne hår etter hunden. Vi kan ikke være sikre på om hun gjør dette fordi hun er allergisk eller fordi hun ønsker å fjerne alle spor etter hunden. Vel inne i skogen gjør Thomas seg klar, han hever spaden for å drepe, men vi får ikke vite utfallet. I stedet ser vi Thomas, alene, på vei hjem til sin ventende og smått nervøse kone. Hun litt mer ydmyk å glad for å se han, glad for det han har gjort. Han noe mer rakrygget, han ser hvordan hun ser på han, og han liker det.

3.2 tolkning av ”Kjøter”

Jeg tolket denne filmen som en dramatisk komedie, hvor enn motsettende det kan virke. Stemningen, og dynamikken mellom Thomas og Sarah er trykkende og spent, nesten kynisk. Men samtidig finner jeg det underholdene å observere spillet, hvor de til stadighet prøver å sette hverandre på plass, og beholde sin posisjon. Men det viser seg i løpet av filmen at ønsket om å bli elsket å kunne elske, er større en hva man hadde trodd. Jeg påpeker at denne tolkningen, som er utgangspunktet for hvordan jeg komponerer musikken er ikke gjort sammen med manus forfatter, eller regissør. Min tolkning blir det utgangspunktet jeg har for den musikken jeg lager, og kan derfor heller ikke være ”feil”. Den kan være i strid med hva regissøren ønsker, men det ikke tolkning av filmen som skal diskuteres i denne oppgaven.

Sammen med min tolkning av ”Kjøter” og det standardiserte musikkuttrykket fra den vestlige kommersielle filmmusikk tradisjonen, er det først og fremst arbeidsmodellen

som skal være ryggraden i min komposisjon til filmen. Denne modellen utgjør det intellektuelle ammunisjonen jeg har ovenfor mine kunstneriske valg, den utgjør også derfor tyngden av oppgaven

4 Arbeidsmodellen

Modellen vil være basert på to forskjellige tilnærminger. I den første delen ser vi på den litteraturen som er gitt ut for komposisjonsteori om filmmusikk, i den andre delen ser jeg på analytisk litteratur. Del en tar for seg musikkteoretiske elementer, og hvor jeg prøver å drøfte hvordan å bruke de forskjellige musikalske elementene virker i filmmusikk. I del to ser jeg nærmere på hva den filmanalytiske litteraturen trekker frem, og prøver å sette deres teorier inn i modellen. Modellen blir altså dannet fra to forskjellige utgangspunkt, som på denne måten skal kunne gi flere parametere til modellen som komponisten kan bruke til det praktiske arbeidet, og som vil være et teoretisk fundament for analysen.

Det bør trekkes frem at det forekommer en skjevhet i litteraturen til de to delene. Den kompositoriske litteraturen er ikke bare mindre omfattende, men også mindre etablert i forhold til den analytiske litteraturen. Som hovedbok til den kompositoriske delen har jeg valgt "On the track" av Fred Karlin og Rayburn Wright (2004). Jeg har vurdert andre filmkompositoriske bøker, som fort blir veldig subjektive og lite akademiske. "On the track" kan også ofte bli noe subjektiv, Karlin refererer til filmer han selv har skrevet musikk til, og har tydelige referanser til hva slags musikk han foretrekker. Det som er forskjellen fra Karlin og andre lignende bøker er for det første at Karlin siterer andre komponister gjennom hele boken. Et hvert eksempel fra et hvert emne er som oftest sitert fra flere kjente og ukjente komponister eller andre aktører innen bransjen. Dette gjør at Karlin virker mer akademisk og nøytral i sin fremtoning. Boken siterer storheter som John Williams (Star Wars, Harry Potter) og mindre kjente og typiske komponister som Ache and Spencer (Monster Ball). Dette gjør at den musikalske spennvidden i boka er større. Bokas andre styrke er at den er veldig omfattende. Den tar for seg hele industrien innen filmkomposisjon, fra A til Å, og vektlegger alle punktene med like stor tyngde.

4.1 Kompositorisk utgangspunkt.

La oss først slå fast at i denne oppgavens musikalske kontekst, forholder vi oss til fire grunnleggende musikalske elementer: melodi, harmoni, rytme, og klang.

I denne delen vil vi komme inn på hvert av elementene, å se på bruken av de i filmmusikk. Et felletrekk er at alle elementene har to roller: den ene rollen sier noe om filmen som helhet. Den andre rollen jobber direkte med enkelt scenene og har en mer narrativ oppgave.

4.1.1 Komposisjon: den kreative prosess

Denne modellen skal ikke være en medhjelper til den kreative prosessen en komponist gjennomgår. Den vil først og fremst være hjelpelig til å se en sammenheng i de forskjellige formelementene man finner i en film. Derfor, hva kreativiteten angår må komponisten stole på seg selv om sin iboende kraft til å skape musikk. Eller som Karlin sier, lytte til sin intuisjon.

”during the creative process, intuition is your best friend” (Karlin, 2004, s 189)

4.1.2 Form og musikalske hensyn

En viktig oppgave en komponist har er å finne hvilken stil musikken skal skrives i. Men det som all filmmusikk har tilfelles, på tvers av hvilken stil de befinner seg i, er at de ikke er låst i en bestemt form. Med andre ord består filmmusikk av små bruddstykker av musikk uten en fast utvikling.

Filmmusikk omfavner det repetitive, og tillater ikke musikken fri utfoldelse på samme måte som i f.eks. et symfonisk dikt. Den streber heller ikke etter en vers og refreng oppbygging, ei påkaller den et fast sonateformprinsipp, dog stilen minner om 1700 tallets winerklassisme.

Peter Larsen skriver at man må se filmmusikkens form på bakgrunn av helheten, og ikke på bakgrunn av en enkelt scene. Men, det er ikke den samlede musikalske struktur som er helheten, det er filmen som er helheten. Det betyr også at musikken ikke nødvendigvis har noen overordnet sammenheng, han skriver:

Filmmusikk er bruksmusikk – musikk hvis struktur er bestemt av hensyn til forhold som ligger utenfor musikken selv. Filmmusikk vil derfor i mange tilfeller være konstruert av fragmenter, av musikkstykker som ikke umiddelbart har noen musikalsk sammenheng (Larsen 2005 s 44)

Så hva har man igjen for å kunne danne en musikalsk sammenheng i en film? Larsen hevder at repetisjon men også variasjon er de to sterkeste forståelsene vi har av film. ”vanligvis vil spillet mellom likheter og forskjeller avtegne en utvikling i filmforløpet” (Larsen 2005 s 44)

Det vil da være naturlig å anta at det også vil gjelde musikken, for at også den skal få en helhetlig musikalsk form sammen med filmen.

Det betyr allikevel ikke at musikken til enkelt scenene ikke kan ha sin egen form. Et musikkstykke må gjerne bestå av et A og B-tema, og få sin naturlige utfoldelse, så sant det holder seg innenfor scenens rammer.

4.1.3 Melodi

Når vi først skal ta for oss de grunnleggende musikalske elementene er det naturlig å begynne på melodien, for er det noe som snakker til mennesket rent emosjonelt så er det en vakker melodi. Paul Hindemith sa det slik:

”The direct appeal to the senses made by a rhythmic succession and the curve of a melodic line are more easily remembered by the naive listener than the differences in tension between juxtaposed harmonies.” (Hindemith Paul, 1942, s 175)

I filmkomposisjonen bruker man begrepene motiv og tema innenfor melodibruk. Hvor motivet er det korte signalementet til en person, hendelse sted, etc. (jfr. ledemotiv) og tema er en større melodisk helhet som ”strekker seg over” filmen.

I musikkanalysen snakker man også om bruk av motiv og tema innenfor melodibruk. Vi kan si at et motiv fungerer som den minste enhet i et musikk stykke, en byggekloss for en større helhet.

”Motiv kan defineres som den minste selvstendige og karakteristiske enhet i et musikkstykke. Motivet brukes som byggemateriale og gir en avgjørende impuls for stykkets videre forløp.(...) de vanligste er melodisk-rytmiske motiver” (Benestad 1984, s 123)

Motivet kan altså fungere selvstendig, men er i utgangspunktet ment for en større helhet. Dvs. at motivet alene inneholder melodiske, rytmiske, klanglige, og dynamiske kvaliteter. Men i filmmusikkanalysen heter det at gjentakelse, er et kriterium som må oppfylles for

at man kan kalle det et motiv. Dette fordi man bruker termen motiv på alle elementer i film som utsettes for gjentakelse, enten det er en person eller et sted eller musikk. (Larsen Kap 4, 2004) På bakgrunn av dette kan vi snakke om motiver i filmkomposisjon som selvstendige melodiske (musikalske) enheter, utsatt for gjentakelse, der gjentakelsen inneholder ofte en variasjon eller fornyelse.

“The development of a motif is a powerful compositional device for the film composer, allowing him to bring an overall sense of unity to his score and still leave room for variety. Because motifs are short, they are easily manipulated for sequences or shots of any length. This is particularly valuable today in that many films really don’t allow for long-lined melodies- there simply isn’t space.” (....)

”In developing of a motif, every other musical element can be used effectively: the notes of the motif can be changed; rhythmic values of the notes can be varied. Shifts in harmony will reveal the different emotional implications of the motif; and orchestration will have an effect as well” (Karlin 2004 s 199)

Hvis motiver er melodisk selvstendige og utvilsom betydningsfulle for filmens historie, men allikevel byggeklosser til en større helhet, vil denne helheten da være musikalske temaer? Ikke nødvendigvis i filmmusikk, da et tema ikke trenger å ha sitt utgangspunkt i et motiv som man finner i filmen. Motivets streben etter deltagelse i en større helhet kan være selve filmens helhet, men et tema skiller seg fra motivet ved at den har en mer fullstendig form. En begynnelse og slutt, ofte knyttet opp mot en person eller sted etc. Med andre ord er motivene gitt en viktigere rolle i filmusikkteorien enn i musikkteorien.

”Tema kan være en sluttet musikalsk tanke i en karakteristisk, avrundet form, bygd opp av ett eller flere motiver” (Benestad 1984 s 123)

Her finner vi en forskjell! Musikkanalysen snakker om temaer bygd opp av motiver, skiller filmusikk analysen dette fra hverandre på en annen måte. Motiver i en film er ikke det samme som motivene et musikalsk tema er bygd opp av. Motiver i en film kan være helt uavhengig av temaene, forskjellen er at de i ofte gjentatt i løpet av en film, dermed blir de mer selvstendige og betydningsfulle enn hva de er i musikkanalytisk terminologi.

Et tema er derimot basert på melodi, i motsetning til motivet som likeså godt kan være rytmisk, f.eks. militærtrommer som varsler om krig, eller et dissonerende intervall som varsler fare. Karlin skiller mellom bruk av et, eller to dramatiske temaer. Hvorpå vil et enslig tema svare for hele filmens essens, eller fullstendige betydning. To dramatiske skiller han mellom et personlig, og et drivende tema. Et tema som driver historien frem

og et tema som sier noe om det menneskelige.

Hvis et tema er basert på en person i filmen, for eksempel hovedpersonen, er det temaet sin oppgave å summere hovedpersonens fysiske og åndelige helhet.

Karlin omtaler temaet som et konsept, som et fundament for resten av filmen, selve den primære idèen.

”from the time a film composer begins to consider his first thematic material, he is defining his musical concept for that film. If his choices are consistent, then his score will have a concept that will give him strength and unity.” (Karlin 2004, s 63)

I filmusikk er det mye å vinne på å skrive temaene enkle, for det første er det sjelden man får tid til å lage lange temaer da scenene ikke er lange nok. For det andre vil et for detaljert tema ikke være gjenkjennende. Publikum skal se bildene, høre og forstå hva som blir sagt. Hvis det musikalske blir for avansert, vil ikke publikum ta det til seg. For det tredje vil et enkelt tema være lettere å variere og utvikle. Ved et enkelt tema kan man legge forandringene i harmoniene og rytmen. På denne måten vil musikken gjennomgå den nødvendige forvandlingen for å tilpasses det narrative selv om temaet ”består” hele scenen. Komponisten bør også ha rytmikk i tankene. Hvis den er gjenkjennelig så kan man bruke rytmikken til å lage andre temaer som ikke tar hensyn til hovedtemaets melodi. Dette er en mer subtil omarrangering av temaet, og har ikke nødvendigvis like stor kraft som en melodisk variasjon. Rytmisk omarrangering er dog viktig for den store helheten.

4.1.4 Harmoni

I likhet med melodien har filmens harmonikk en todelt rolle En overordnet og ”definerende” rolle, samt en dramatisk og narrativ rolle.

Karlin hevder at filmens tema(er) er det musikalske konseptet i en film, en psykologisk overordnet sammenbinder av filmens helhet. På samme måte kan det harmoniske språket ”definere” filmen. Utrykket ”definere” musikk er hentet fra Kassabian, som legger mye i uttrykket, blant annet hvor vi befinner oss, i tid og sted, alder, kjønn, populærkultur, etc. Det vil med andre ord ikke være alle filmer som ”tåler” samme harmonikk.

Derfor vil valget av den ”definerende” harmonikken, sammen med det musikalske tema være med å sammensy fiksjonen, og gjøre at publikum lettere vil akseptere den. Dette er

et viktig poeng for analytikeren Gorbman som hevder at nettopp sammensyningen er musikkens viktigste rolle i en film. Karlin på sin side hever at harmonien overordnende vesen. Som skal være med å ”definere” filmen, skal harmonikken gå vekk fra dette, og fungere som et direkte narrativt virkemiddel, på tvers av den definerende harmonien:

”The composer must decide on a harmonic language for the characters, keeping in mind the place, the period, and what, if any, impact these factors have on the characters and the drama. Then he must develop a harmonic language for the dramatic situation”. (.....)

“If you can imagine the character listening to classical, then a classical approach to the harmony would be perfect. (...) but keep in mind that these tastes are fairly superficial, then there might be a more important, deeper quality to the character that should be reflected in the music, and therefore in harmony. The choice of a harmonic language is significant. (Karlin 2004, s 256)

Harmonikken kan dramatisere enkeltscener, og i likhet med musikalske motiver er det ikke alltid tid for et fullstendig harmonisk skjema med en klar kadens. Derfor vil harmonikken noen ganger ha en mer dramatisk rolle, som går vekk fra den overordnende og ”definerende” rollen.

Det er svingningsforholdet mellom akkordtonene som bestemmer retorikken til akkorden. En akkord med mye spenning i seg, en dissonerende akkord, vil i filmmusikk ofte bli brukt i scener som krever spenning

” Generally speaking, an increase in dissonance equates with an increase in tension. (...) composers frequently increase harmonic tension as the dramatic tension increases” (karlin 2004, s 267)

Men, effekten av en dissonerende akkord kommer ikke like godt frem hvis man ikke har et motstykke, den konsonerende akkorden. Her har akkordtonene mindre spenning og kan derfor oppleves forløsende for publikum. Karlin omtaler dette som bruk av ”tension and release.” Denne direkte måten å kommunisere med publikum vil være lettere å kontrollere enn ved bruk av f.eks., melodiske motiv. Spenningen i akkorden gir oss nok informasjon om hva scenens emosjonelle budskap er.

Karlin påpeker at hvis man klarer å holde på den overordnende harmonikken, i bruken av den narrative harmonikken, er det fint. Men det må ikke gå på bekostning av den musikalske helheten, og det må ikke sette begrensinger for komponisten når man arbeider med enkeltscener som etterlyser noe mer enn de harmoniske muligheter man er gitt i en stil. Med andre ord hvis den definerende harmonikken bruker kontrapunkt, kan allikevel komponisten benytte seg av mer moderne teknikker for å fremme det emosjonelle i enkeltscener, selv om denne harmonikken ikke ligger innenfor de kontrapunktiske regler.

4.1.5 Rytme

La oss først få klarhet i hva rytme er fra et musikkteoretisk synspunkt.

“vi har en naturlig tendens til å systematisere bevegelser i grupper: tung – lett, tung - lett osv. Resultatet av slike systematiseringer blir rytmer(...)

Vi kan derfor definere en rytme som *en ordnet rekke av skiftende impulser*” (Benestad 1984 s 46)

Den musikkteoretiske definisjonen er vinklet litt annerledes enn hva det gjøres i filmmusikk litteraturen, der man helst snakker om rytme knyttet opp mot filmen.

Karlin sier at en komponist først og fremst burde “finne” rytmen i filmen før han starter med det melodiske og harmoniske arbeidet.

“Every film has rhythm – a pace-and either supporting or playing rhythmic counterpoint to that inherent pulse is one of a film score’s prime functions” (Karlin, 2004, 279)

Filmmusikken snakker altså om filmens rytme som skal påvirke rytmen i musikken som skal lages, så vi kan se på rytme på to måter: musikkens rytme som det defineres av Benstad, og filmens rytme som det defineres av Karlin.

På bakgrunn av dette kan vi si at Jim Jarmusch film ”Mystery train” (1989), ikke krever samme rytme til sin film som Jan De Bonts ”Speed” (1994). Da vil komponistene i de to filmene ta hensyn til dette da de skriver musikken. Filmens rytme påvirker dermed musikkens rytme, på denne måten er de også smeltet sammen.

La oss dele rytmen opp i to roller:

1. Filmens rytme, knyttet opp mot den tematiske musikk.
2. Rytme som en synkroniserende middel i filmens visuelle drama.

Rytme synkronisert sammen med bildene, danner en auditiv og visuell likehet. Peter Larsen omtaler det som en perseptuell ekvivalens, altså en overensstemmelse mellom det vi ser og det vi hører. (Larsen 2005 s 70)

Jeg påpeker at med rytme, menes det her, rytme i en enkeltstående melodi, eller harmonisk løp, så vel som perkusiv rytme. Er rytmen i samme bevegelse som bilde vil det uansett oppstå en audiovisuell samklang, eller en strukturell ” matching” som Larsen kaller det.

Claudia Gorbman skriver at et en dur melodi, vil bli positivt ladet hvis det er en økning i tempo. Hun sier dermed at tempoet alene kan være avgjørende for musikkens

overordnede narrativitet. (1987 Kap 1)

Rytmen som spilles i samsvar med enkeltscenes behov, er uavhengig av filmes rytme. De er kun en narrativ element som står selvstendig, og er ikke knyttet opp mot filmes tematiske musikk.

Til slutt vil jeg i denne oppgaven bruke ordet ”synlig” rytme, der rytmen blir spilt av en perkusivt instrument, og ”usynlig” rytme, der musikkens puls kommer frem uten å aksentueres.

4.1.6 Lyd

I actionkomedien ”48 timer” (1982) bruker komponisten James Horner oljefat som en del av instrumentarie. Denne særegne lyden som eller kan forbindes med musikkstilen ”merenge”, ble i denne konteksten en sterk ”narrator” i spenning scenene som fant sted i filmen. Konseptet i musikken var i stor grad bygget rundt oljefatet, og ble dermed et sterkt virkemiddel i selve filmen. Dette forteller oss om å ikke undervurdere valget av instrumentarie.

I filmmusikk deles lyd, eller musikalsk lyd, opp i tre deler: orkester, samtid, og elektronisk lyd.

4.1.6.1 Orkesteret

Hollywood har alltid vært glad i å bruke Symfoniorkesteret i sine filmer. Med senromantikken som forbilde har filmkomponister som Max Steiner, Bernard Hermann, og E. W. Kornhold, fram til dagens John Williams. Lagt grunnlaget for det som jeg tidligere i oppgaven beskrev som det begrepsapparatet for musikalske koder man finner i filmmusikk.

Dette har medført til at den symfoniske lyden har fått et etablert cinematisk uttrykk som publikum har blitt vant med. Men det betyr at komponisten helst burde kunne skrive idiomatisk for instrumentene i et orkester, samt besitte nok musikkteoretisk kunnskap til å kunne formidle på notepapiret hva han ønsker skal bli spilt.

Et kinopublikum er (kanskje uten å vite det selv) kresne lyttere, fordi det er sjelden musikken ”skurrer.” Hvis musikken er dårlig orkestrert vil publikum kunne merke dette,

fordi de som vante kinopublikumere besitter full oversikt over det musikalske, og derfor klanglige, kodebegrepet. På denne måten har orkesteret sine begrensninger, det kan ikke benyttes av hvem som helst.

4.1.6.2 Samtidsmusikk

Begrepet samtidsmusikk blir generelt knyttet opp mot den moderne klassiske scene, klassisk musikk skrevet i vår tid. Dette er ikke tilfelle innenfor filmmusikkens terminologi.

“In the filmland and television world, contemporary music never refers to a symphonic or avant-garde style. The term includes the current sounds and styles of any given moment in time, derived from all the pop, jazz, blues, rock and roll, folk and commercial idioms. The style may be truly current, (...) or the style may be a historical resurrection or updating of an older style.” (Karlin 2004, s 381)

Med andre ord: i denne oppgaven vil samtidsmusikk bli benyttet som et felles begrep for all kommersiell og ikke kommersiell musikk skrevet innenfor vår og senere tid. Og som ikke går under den klassiske vestlige kanon.

Den største forskjellen mellom utøvere av klassisk musikk, og utøvere av samtids musikk er at førstnevnte har som vane å spille notert musikk. Mens samtids musikere er vant til større frihet og har oftere større forskjeller i klang og utføring. Med dette mener jeg at f.eks. en bassist har sin distinkte lyd, og veldig ofte sin særegne spillestil. Dette kommer tydeligere frem for et musikalsk utrent øre, og er noe man må ta hensyn til med tanke på valg av utøvere.

Instrumentarie innenfor samtidsmusikken er i prinsippet ubegrenset. Man kan i denne betegnelsen finne musikkstiler som benytter seg av instrumenter fra symfoniorkesteret, pop/rock band, til det siste innen sequensere og synther.

4.1.6.3 Elektronisk musikk

Karlin deler bruken av elektronisk musikk inn i 3 deler:

1. Som en imitasjon, eller gjenskapelse av akustiske instrumenter.
2. Som formål å skape en unik, ikke akustisk lyd

3. Som en sammenblanding med akustiske og pseudo akustiske instrumenter.
(Karlin 2004 s 369)

I dag får man kjøpt elektronisk musikk programvare som ligger lydmessig så tett opptil orkesterets naturlige lyd at man kan ofte bruker det til film og tv produksjoner.

Komponister bruker dette som ”mock ups”, dvs presentasjoner av musikken til regissøren før musikken spilles inn av et orkester. De elektroniske lydene blandes også sammen med det akustiske orkesteret for å ”fylle” ut lyden, eller gi det et lite piff hvor man trenger litt ekstra fortissimo.

Mange komponister velger i større grad å bruke unike elektroniske lyder. Enten ved å skape digital lyd gjennom et sequenser program, eller ved å manipulere akustisk lyd. Et godt eksempel er den Oscar belønnede filmen ”Monsters Ball” (2001), der musikken er Bestående av ambient elektronisk lyd og tungt effektiviserte gitarer. Dette skaper en helt spesiell klangfarge, unik til denne filmen.

Dog tilsynelatende ingen av karakterene, eller stedet historien finner sted, har et forhold til elektronisk ambient musikk, forstyrrer allikevel det ikke fiksjonen. Fordi den elektroniske musikken har over tid etablert seg som filmatisk instrumentarie.

4.1.7 Filmkompositoriske hensyn

Til slutt har jeg tatt med noen cinemusikalske hensyn som Karlin presenterer.

1. Kommentatorstemmer er vanskeligere å forstå: publikum klarer lettere å forstå hva som blir sagt hvis de kan se leppene til den som snakker. Hvis kommentatorstemmen forteller signifikante deler av handlingen må dette taes hensyn til i komposisjonen.
2. Tale stikker seg best ut hvis det blir satt opp mot myke og legato melodier. Prøv å unngå store melodiske sprang eller aksenter
3. Hold deg unna stemmeregisteret. Dette er et spørsmål om instrumentarie og register. Prøv å ikke bruke instrumenter som kan komme kan ha samme register som stemmen til skuespillerne. Med andre ord vil en bass klarinett ikke passe sammen med en mannsstemme som er lav i stemme registeret, fordi stemmen og instrumentet vil ha de samme frekvensene, og derfor konkurrere med hverandre.

4. Aksenter og soloer kan virke forstyrrende. De kan ta konsentrasjonen vekk fra ordene som blir sagt.
5. Unngå ytterpunktene, for lave eller for høye toner kan skille seg for mye ut.
6. Hold det enkelt. Hvis musikken er krevende å høre på i form å detaljer kan det ha et uheldig utfall for scenen.

(Karlin 2004 s 168)

Sammen med filmmusikkens form utgjør de cinemusikalske hensyn det femte (film)musikalske elementet sammen med melodi, harmoni, rytme og klang.

Disse fem momentene vil utgjøre den delen av modellen som ser på de musikkteoretiske mulighetene vi har i filmmusikk.

Den andre innfallsvinkelen på modellen vil være tatt ut av den filmmusikkanalytiske litteraturen. Den vil komme nærmere inn på det inter subjektive observasjonen av film sammen med musikk.

4.2 Analytisk utgangspunkt.

Joseph Kerman sier i kapittelet "analysis, theory, and new music", i boka "Musicology" fra 1985 at det alltid skal være en estetisk avgrunn mellom kunstner og kunstverk. Med dette mener han at man alltid skal betrakte kunstverket uavhengig av kunstneren. Hvis dette praktiseres i filmusikkanalysen kan vi konkludere at den analytiske litteraturen vil gi oss et intersubjektivt perspektiv på filmen, og dens filmmusikk.

Ved å trekke inn de analytiske teorien i modellen, tror jeg at det kan styrke en komponists arbeid, ved å synliggjøre musikkens rolle i filmen.

Fra den analytiske innfallsvinkelen har jeg valgt å se på sju punkter som jeg selv anser som styrkende for modellen. Disse har jeg valgt på bakgrunn av at de er gjennomgående temaer i litteraturen jeg har lest. Jeg er klar over at det sikkert kan være andre momenter innefor den generelle teorien som burde bli tatt med. Men nødvendigheten for å sette begrensninger, og for modellens oversiktighet, har jeg valgt å stole på min intuisjon, og holde meg til de momentene jeg nå skal presentere.

4.2.1 Filmmusikk: Fiksjonens lim

Claudia Gorbman sier i sin bok "Unheard melodies" (1987) at musikk i film fungerer som et "suturing" komponent, som er et medisinsk uttrykk for sammensying av sår.

Gorbman skriver; for at mottager skal akseptere fiksjonen må alle de tekniske aspektene rundt en film røyklegges, og at det best gjøres ved at den "syr" sammen fiksjonen i en helhet. Musikken skal uskadeliggjøre mottagers intellektuelle forsvar for å beskue film som fenomen, og ikke som fiksjon. Den skal frembringe fantasi og ikke "fakta"

"Music lessens defences against the fantasy structures to which narrative provide access. It increases the spectators susceptibility to suggestion" (Gorbman, 1987 s 5)

Hypnosen mottageren skal settes i, sammenligner forfatteren med muzak⁵ som man kan høre på venteværelser og kjøpemarkeder. Musikk nøye utvalgt for å berolige lytteren til diverse formål. Denne bagatelliseringen av filmmusikk blir kritisert av andre analytikere fordi filmmusikk er mye mer enn en tonal hypnosependel. Larsen, med støtte i forfatteren Kurt London, sier at den ubevisste sansingen er mye sterkere enn den bevisste. Han hevder at når man lytter til musikk i en konsertsal, lytter man annerledes enn hva man gjør i en kinosal. Den intellektuelle sperren utgår og dermed er sansingen mer mottagelig for påvirkning. Det er altså hvordan tilskueren lytter som er viktig.⁶ Petter Larsen, hevder også at musikken binder sammen fiksjonens troverdighet

"Blant alle tekniske grep og filmatiske effekter er musikken det mest effektive hypnotiske middelet fordi den har direkte adgang til det ubevisste" (Larsen 2004, s 197)

Larsen aksepterer påstanden om at musikken oppleves som hypnose, men kritiserer Gorbman for å underminere musikken ved å si at den forminsker tilskuerens grad av våkenhet. Etter Larsens syn vil den "uhørte melodien" oppleves som alt annet enn musikalsk prozac⁷.

Gorbmans sutur begrep er dog ikke urelevant, mener kritikerne, for en slik sammensying er absolutt nødvendig for at fiksjonen skal bli troverdig. Larsen skriver at selv om bildene kan yte diskontinuitet, så kan den musikalske sammenbindingen gi filmen helhet og kontinuitet, for å vise at vi befinner oss i samme film.

Kassabian trekker frem viktigheten om at musikken vil binde filmen/scenen sammen

⁵ Også kalt heismusikk, bakgrunnsmusikk i varehus el. (www.ordnett.no)

⁶ Jfr. Kap 4.2.5

⁷ Beroligende middel, av medisinen fluxetine, som øker kroppens opptak av serotonin, og forhindrer depresjon (www.ordnett.no)

uten å skape for mye oppmerksomhet rundt det faktum at musikken er det eneste logiske holdepunktet. (Kassabian 2004 s 57) Musikken holder altså tilskueren fast til fiksjonen ved å være ”usynlig” tilstede, nesten som en tjenestepike som holder stemningen oppe ved å sørge for at glassene aldri er tomme før selskapet er over.

Komponist og forfatter Roy Pendergast, er inne på det samme i sin bok ”filmmusic a neglected art” siterer filmkomponisten David Raskin:

” Music can help build a sense of continuity in a film” (Pendergast 1994, s 220)

Pendergast hevder at selv den mest kaotiske montasje kan gi mening hvis musikken binder den sammen, fordi musikken har makten til å forandre ”naturalismen” i en film til virkelighet. Han hever det skapes en ”supra reality”, en virkelighet hvor persepsjonen forandres og de naturalistiske elementer i en film blir akseptert som en virkelighet. Man kan kalle det en tredje dimensjon som oppstår når tilskueren får ”tilgang” og innsikt i karakterens føleleser.

”Music has a way of bypassing, the human normal rational defence mechanisms. When used properly, music can help build the drama in a scene to a far greater degree of intensity than any of the other cinematic arts.” (Pendergast 1977, s 222)

Pendergast bruker uttrykket tredje dimensjon, altså en tredje element tilføyd i filmen.

Pendergast, med støtte i komponisten Leonard Rosenman, hevder at musikken i narrativ tråd med bilde og dialog, skaper den tredje dimensjon, og at dette er et forsøk på å skape en ”supra reality”.

En lignende påstand kommer fra Royal S Brown som omtaler blandingen av lyd og bilde som et amalgam⁸. Et synonym for ordet amalgam er ordet blanding, men en blanding er ikke lenger først og fremst bestående av to uavhengige deler, den har blitt en helhet i seg selv. Han påpeker dog at musikk ikke er den eneste funksjonen som tar del i blandingen. Dette er blanding mellom lyd og bilde, eller bildets narrative` som Brown kaller det ” the visual/narrative amalgam” (Brown 1994, s 30)

På bakgrunn av dette kan vi si at filmmusikkens overordnede rolle er å transformere en serie fragmentiske, visuelle og audioative informasjonen til et sammenhengende helhet, til

⁸ Av arabisk (amalgama) betyr ”myk masse” legering av kvikksølv og et annet metall, brukt til tannfylling (oversatt fra oxford dictionary)

et perseptuell gestalt.⁹ (Larsen 2005)

Men hvordan gjør man så dette, hvordan skaper komponisten en helhet? For å få svar på det må vi se på hva som utgjør helheten, og i resten av kapitlet vil jeg se nærmere på noen av disse komponentene, for å prøve å forstå hvordan de virker inn på helheten.

4.2.2 Synkronisering: En sanselig likeverdighet

Filmskaperen Sergei Eisenstein lagde i sin bok "The film Sense" (1942) et "audiovisuelt" skjema hvor han prøver å tydeliggjøre musikkens sammensmeltning med bilder i sin egen film "Alexander Nevsky". Bildene skal illustrere en slagmark like for to frontene går til angrep på hverandre, og den detaljerte modellen viser oss bildets komposisjon, en bevegelse diagram, og musikken i noteform. I boka trekker Eisenstein bokstavelig talt linjer gjennom diagrammene for å illustrere hvor synkroniseringen er gjennomført. Og hevder at forholdet mellom bilde, bevegelse, og selve notene kan illustrere hvor viktig denne synkroniseringen er for den dramatiske utviklingen (Eisenstein 1942 s 1739)

Denne modellen kan neppe brukes som en universell modell for å fremstille synkronisering mellom lyd og bilde, men fungerer fint til å illustrere Eisensteins egne kunstneriske bilder. Den forteller oss også om hvor mye filmskaperen har vektlagt synkroniseringen i sine filmer, i likhet med andre filmskapere i sin samtid.

Hvis musikk skal uttrykke den intenderte mening til bilde er det viktig at de er synkronisert med hverandre. Kravet om hvor nøyaktig synkroniseringen er, kan være avhengig av sjanger, men det er å anta at en action film vil kreve mer av synkroniseringen enn et romantisk drama.

Synkronisering er i gamle Hollywood et meget utbredt virkemiddel uansett sjanger. Se en film hvor f.eks. Max Steiner har gjort musikken og man vil kunne oppdage at musikken ved noen tilfeller følger den kroppslige bevegelsen til litt pinlig nøyaktighet. Denne effekten blir omtalt som "Mickey Mousing", Royal Brown sier:

"Mickey Mousing" the split second synchronizing of musical and visual action, so called because of it prevalent use in cartoons." (Brown 1994 s 17)

⁹ Utrykk fra psykologien; en organisert helhet som blir observert som mer enn som en sum av sine deler. (oversatt fra oxford dictionary (Apple dashboard gaddet))

Selv om Mickey Mousing teknikken ikke er like utbredt i dag, er viktigheten av synkroniseringen minst like viktig. Tenk deg en skrekkfilm hvor 20 strykere spiller en cluster akkord i crescendo som ender i sforzando 2 sekunder før morderen, armert med en kniv, stormer inn i stua. Det ville kunne ta brodden vekk fra selv det visuelle delen, og ødelagt noe av meningen med å ha musikk til scenen.

Men hvis lyd og bilde var i synk vil man lynkjapt registrere sammenhengen mellom lyd og bilde. Dette er ikke nødvendigvis avhengig av ens erfaring som kinogjenger, men sanselighet. Som mottager vil man oppfatte synkroniseringen som en sanselig likeverdighet mellom hørsel og syn, jfr. Larsens uttrykk om *perseptuell ekvivalens*. I følge Larsen gir synkroniseringen utløp for det persepsjons psykologer kaller for syntetiske ekvivalenser hos mottager når bilde passer med lyd, eller farge med lukt. Larsen hevder at syntese dreier seg om relasjoner. At «matchingen» består av at vi konstruerer en analogi mellom strukturelle relasjoner i to ulike materialer. Derfor er ikke, hevder han, syntetiske ekvivalenser fiksert i en-til-en forhold. De avhenger av den gitte konteksten og relasjonsmuligheter den tilbyr.

”når musikken integreres i filmens sammenheng fungerer den som en strukturell analyse- ikke av en fraværende fortelling, men av filmens nærværende fortelling.” (Larsen 2004, s 206)

Larsen tar det for gitt at musikken man har synkronisert sammen med bilde passer sammen for at man som mottager skal oppleve en sanselig likeverdighet, men hva betyr det at musikken passer inn?

Michel Chion bruker uttrykket ”added value” om fenomenet lyd/bilde sammensmelting, der « added value» betegnes som den informative verdien, lyden gir et bilde. (Chion 1994 s 8) Kommer morderen gjennom et vindu, får vi høre lyden av knust glass, kommer han med våte gummistøvler får vi høre lyden av knirkende gummi. Denne lyden er informativ til bildet, men hvilken type musikk man velger å bruke, har sin informative verdi basert på en allerede etablert meningsbærende element. Med andre ord, musikkens harmoniske, melodiske, rytmiske og instrumentariske retorikk. Derfor vil også musikk tilføye «added value» til bildet.

4.2.3 Musikk og mening

I filmmusikk er det et samspill som uttrykker meningen. Her kan vi trekke inn Browns

amalgam teori, om det tredje ”tingen” som oppstår ved bilde og lyd. Eller Pendregast ide om en ”supra reality”. Meningen skapes derfor i samspillet mellom musikk og bilde, og ikke isolert. Men dette reiser spørsmålet om hva slags musikk vil passe til hvilken scene? Claudia Gorbman hevder at uansett hva slags musikk man setter til et bilde så vil det ha en effekt. Tidligere teorier om samspillende og kontrasterende musikk i film er derfor ikke dekkende mener Gorbman. Hver tilskuer vil kunne oppleve scenen forskjellig derfor må forståelsen av musikkens mening utvides.

”image, sound effects, dialogue, and music tracks are virtually inseparable during the viewing experience: they form a combinatoire of expression.” (Gorbman, 1988 s 15)

Hun kommer selv opp med et eksempel fra filmen ”Stagecoach” (1939), hvor det blir brukt stereotypisk indianer musikk: rene kvart akkorder spilt i messing, samt enkel tromme i 8/8 deler med akksant på 1 og 5. Gorbman bytter ut denne musikken med en atonal melodi for solo cello. Ved første gjennomhøring vil celloen høres upassende ut, men hvis en dukker opp neste gang indianerne dukker opp vil det dukke opp en link mellom musikk og mennesker, dermed er mening født. Petter Larsen påstand om at gjentakelse er filmmotivenes viktigste kvalitet, gir støtte til Gorbmans påstand. Hun sier videre at grunnen til at celloen vil høres upassende ut første gang er fordi den ikke stemmer overens med våre kulturelle koder for ”indianermusikk”. Gorbman mener at musikken gir mening avhengig av hvordan vi lytter. Hvis vi lytter etter de kulturelle kodene vil vi kunne forstå at vi har med indianere å gjøre første gang. Fordi vi som kinogåere, hevder Gorbman, med støtte i Kassabian, vet hvordan indianermusikk skal høres ut.

”Audience have simply seen enough film to know what ”low, ominous sounds or tubas” mean (Kassabian 2001, s 24)

Her handler det om at man besitter nok kulturell bagasje til å forstå hva musikken sier. Vi kan altså konkludere med at subjektet er avgjørende for den meningen som oppstår. Men hvorfor er det slik at vi forstår scenen bedre med musikk?

Gorbman trekker frem den franske post- strukturalisten Rohland Bhartes og hans begrep *forankring*. Dette begrepet av Bhartes etablert med tanke på forholdet mellom stillbilde og tekst, der teksten i følge Bhartes opptrer forankrende idet den styrer leseren mot en bestemt forståelse av bildet (Bhartes (1964) 1994 s 27-28)

Sammenlignet med tekst har ikke musikk den samme semiotiske oppbyggingen som

bildet, men det har allikvell blitt populært å overføre Bhartes begreper i filmmusikkteorien. (se Bjørkvold 1988, s 66, og Gorbman 1987 s 58)

Gorbman snakker om at filmmusikk skaper en historisk, geografisk og atmosfærisk setting, med støtte i de etablerte kulturelle kodene allerede innbakt i tilskuer. Musikken (ikke kontrapunktisk/fremmedgjørende musikk vel og merke) fjerner all tvil om bildets uklarhet, og har en semiotisk primærfunksjon. Barthes kaller dette et ”ancrage” (ankre) sammen med bildets ”tittel”. Musikken, som her fungerer som tekst, forankrer meningen i bildet/montasjen. Det kaster et nett rundt det ”flytende” visuelle signifikante, og passer på at tilskuer får en riktig oppfatning av det, et riktig signifikat.

Kort sagt, musikk vil understreke/bekreftede det signifikante i bildet, ved å forsterke det signifikate.

”This primary semiotic functioning of music then, is what Barthes called *ancrage* in connection with the photograph caption. Music, like the caption anchors the image in meaning, throws a net around the floating visual signifier, assures the viewer of a safely signified” (Gorbman 1987 s 58)

Utfra Gorbmans tekst kan vi sette uttrykkene signifikant, og signifikat opp slik:

Signifikat/signified: det underliggende, det kodede.

Signifikant/signifier: den direkte lesingen av bildet.

(Barthes (1964) 1994 s 24)

Gorbman får støtte av Royal Brown

“Non diegetic musical score and (and quite often diegetic music as well), by helping transform the object-event into an affect-object-event, draws our attention away from the physical properties of the cinematic signifiers and, paradoxically, makes us believe in the reality of the signifieds.” (Brown 1994 s 31)

Brown mener på sin side at musikken kan forsterke det signifikate, dermed “lure” publikum til å se ”mer” en hva bildet viser. Et eksempel er fra nyinnspillingen av ”The Omen” (2006), som handler om en ung gutt som angivelig er sønn av Djevelen.

Her finnes det en scene hvor vi får se et bilde av en svart hund, som alene ikke vil virke skremmende. Men med publikums anelse om at dette er djevelen, (som også har en historisk kulturell/religiøs bakgrunn, der djevelen tar form som en svart hund) vil den dissonante messingakkorden i musikken, bekrefte vår mistanke og øke det signifikate ved bildet. Nemlig av vi nå ser djevelen, i form av en hund.

Vi kan slå fast at denne musikken er samspillende, eller parallell med scenen. Vår forståelse av det signifikate utspiller seg at det er et emosjonelt, psykologisk, og dermed

logisk forhold mellom bilde og musikk.

Men hva om en regissør velger å bruke musikk som kontrasterer med bilde? Med andre ord musikk som ikke er tydelig i emosjonell, eller kulturell samspill med scenen?

I filmmusikkteorien omtaler man dette som kontrapunktisk musikk.

Kontrapunktisk filmmusikk ønsker å gå på tvers av det ”opplagte” budskapet vi ser på bildet. Effekten man oppnår kan være varierende, men en generell oppfatning er at det oppstår en følelse av fremmedgjørelse ovenfor det vi ser på bildet.

Finally there exists the possibility of music used as commentary, counter mood, or *Verfremdungseffekt*.

(Kassabian 2001 s 59)

Jon Roar Bjørkvold har i sin bok ”fra Akropolis til Hollywood” (1988) valgt å kalle dette paradoxal musikk, musikk som går mot doxa (den allmenne viten). Bjørkvold trekker frem to begreper innenfor det han kaller doxal musikk (ikke kontrapunktisk), som han knytter opp mot parafrase¹⁰. Musikk som går sammen med bilde og tekst kaller han parafraserende akkompagnement, og kommer opp med to ikke-samtidige parafraser: parafraserende forvarsel, og parafraserende avrunding:

”I *parafraserende forvarsel* forgriper musikken stemmnigssinnholdet i den kommende scenen. Tilskuerne er psykologisk på vei in i en scene før den skjer i bildet. I den *parafraserende avrunding* bearbeider gjerne musikken følelsesinnholdet i en scene som nettopp er avsluttet. I dette musikalske etterarbeid får publikum anledning til å leve stemningen helt ut.” (Bjørkvold 1996, s 60)

Bjørkvold kommer dermed med opp med to begreper innenfor ”sutur” ideen om at filmmusikk yter kontinuitet, og binder filmen sammen.

Kassabian kommer inn på noe av det samme som Bjørkvold, med begrepet ”commentary music”, der musikken kan fortelle publikum at det lurte farer i skogen uten at karakteren, som nærmer seg skogen, vet det selv. Kassabian bruker uttrykket kommenterende musikk der musikken direkte henvender seg til publikum, og ikke spiller sammen med karakteren emosjoner. Ved et audiovisuelt samspill vil musikken kunne gi publikum et innblikk i karakterens følelser, ved kommenterende musikk vet publikum noe karakteren ikke vet. Kassabian hevder at denne type musikk, krever en refleksiv evaluering av scenen, hvor tilskuer blir satt til å tenke, ikke bare absorbere fiksjonen.

”insofar mood music is more often associated with (unconscious) identification process, while commentary often request reflective evaluation” (Kasabian 2001 s 59)

¹⁰ (av para, *phrasis* ”uttrykk”, (fri omskriving) som kan være sammenfattende tydeliggjørende eller fantaserende) (Oxford Dictionary, Apple gaddets)

Videre hevder Kassabian at kommenterende musikk er med på å ”ødelegge” sammensyningen av fiksjonen, fordi publikum får tildelt en ”høyere” bevissthet en karakteren selv. På denne måten går man vekk fra fiksjonen og mot fakta.

4.2.4 Ledemotivet kontra ”identification”

Ledemotivet defineres av Cappelen musikkleksikon 1974, slik:

(av tysk *leitmotiv*), en motivisk figur (melodi, akkordrekkefølge eller klang) som benyttes og gjentas gjennom et (syklisk) musikkverk – symfoni, symfonisk dikt, opera, eller musikkdrama-, og som gjennom assosiasjoner til en bestemt utenommusikalsk ide, til et følelsmessig innhold eller til bestemte rollefigurer får et mer eller mindre fastlagt symbolsk innhold (Cappelen ml bok 4, 1974 s 314)

Ledemotivet har lenge vært det kompositoriske flaggskipet innen filmmusikk, hyppig brukt av de tidlige komponistene. Det ble brukt så mye at Max Steiner skal angivelig en gang ha sagt at: ”en hver karakter skal ha sitt motiv”.

Ledemotivet ikke kun er et musikalsk formelement, men tegn som brukes til representative mål hevder Larsen

”Når motivet referer til en tideligere musikalsk hendelse, refererer musikken også som tegn, til et ekstra musikalsk forhold. Musikken blir et assosiativt hjelpemiddel.” (2001 s 214)

Larsen kaller dette ”kameleonmusikk” der musikken har flere funksjoner i løpet av en film. Musikken kan derfor sende musikalske og semantiske signaler.

Ledemotivet er med på å danne filmens perseptuelle enhet, sier Larsen videre.

”for å kunne gi narrativ mening må den gi musikalsk mening”. Og den musikalske meningen får man gjennom bruken av ledemotiv. (...) ”selv i dag er det faktisk ytterst sjelden at man hører filmmusikk som ikke bruker ledemotiver i en eller annen form.” (2001 s 215)

Det er uenighet mellom analytikerne om ledemotivet i film er overens med Wagners intensjoner. Siden Wagners ledemotiv er forbundet med opera synes jeg at denne diskusjonen er overflødig. Det faller meg helt naturlig at komponistene i Hollywoods gullalder, adopterer begrepet inn i filmindustrien sammen med alle de andre senromantiske idealene, men jeg synes at Larsens bruk av uttrykket ledemotiv blir for utvannet. At musikk gjentas betyr ikke at det er et klart psykologisk trekk tilknyttet personen eller stemningen. Et eksempel er filmen ”Venner med penger” (2006), der den samme musikken følger flere personer i forskjellige situasjoner i forskjellig sinnstilstand. De 3-4 musikalske temaene plasseres rundt i filmen helt uten klare tilknytninger til noen

spesiell ting i diegesen. Musikken er simpelthen filmens musikk. Den gir en narrativ helhet fordi den har en musikalsk enhet, men det kan knapt kalles et ledemotiv.

At de forskjellige karakterene i filmen, med sine tanker og problemer fikk den samme musikken ”tildelt”, setter stemningen for hvordan de følte seg, eller hva som skjedde i scenen rundt dem. Dette skapte en musikalsk helhet og knyttet dem sammen, men den symboliserte ikke en klar sinnsstemning da de var forskjellige personer, men forskjellige problemer. Men hvis dette er det Larsen betegner som ”en form for ledemotiv” blir hans bruk av ledemotivet uttrykket for diffust.

Jeg vil i større grad henvende meg til andre begreper for fenomenet ledemotiv, for det er en enighet om at repetisjon av musikk er det sterkeste virkemiddelet for å gi musikken en ”mening”, men at ledemotivet er den eneste løsningen blir for enkelt.

Filmusikkens oppgave om *identifikasjon*, i følge Gorbman, er knyttet opp mot filmusikkens oppgave om å finne ”sannheten” i scenen. Musikken skaper kontinuitet og enhet, ved repetisjon og musikalsk sammenheng. Den understreker scenens emosjonelle budskap, og tilføyer dybde drama og mening, fordi scenen ikke kan gi tilskueren dette alene.

”as a voyeur of two people declaring their love, as an outsider, I am incapable of grasping the meaningful density of this moment for them. This is because the signifiers of this moment are ”merely” gestures and dialogue” (Gorbman 1988, s 69)

Film, kontra teater, er utspilt på stor duk i todimensjonal fotografi. Dette kan oppleves som et hinder for den emosjonelle tilstedeværelse. Publikum kan umulig oppleve samme nærheten som man gjør på teater, hvor en dialog vil føles lettere å tro, og mennesket vil virke ”ekte” i sin fremtoning.

Det kan derfor være vanskeligere for et fotografisk medium å få frem det ”ekte” ved scenen, musikken må derfor identifisere emosjonen.

Ideen er å identifisere meningen som er ønsket gitt, dette skjer lettest ved at tilskuer allerede har et forhold til musikken fra før, med andre ord har hørt musikken fra før og vet hva den betyr. Derfor repeterer komponisten de forskjellige motivene som skal symbolisere personer, steder, psykologiske stemninger.

Kassabian trekker en klar parallell mellom identifikasjon og ledemotiv:

”Identifying music can convey or evoke all of the things mentioned in the definition of leitmotiv” (s 56)

Hun mener at karakterer, situasjoner, etc. identifiseres ved hjelp av ledemotiv. Men at

identifikasjonen liksom kommer gjennom instrumentasjon og stil. Hun trekker frem ”Saturday night fever” som eksempel, der musikken identifiserer både tid og sosial struktur, i dette tilfelle unge og virile mennesker fra 1970 tallet. Med andre ord, instrumentering, stilart, og generell ”sound” identifiserer like mye som klare melodiske motiv.

På bakgrunn av dette kan man si at det veletablerte filmmusikalske ledemotivet noen ganger må vike plass for det mer romslige *identifikasjon* begrepet som noen analytikere anser som mer dekkende. Her ser vi en klar forskjell på oppfattelsen av filmusikk fra våre to innfalsvinkler. Der en komponist vil bruke wagners ideer som et musikalsk utgangspunkt, vil en analytiker se på de samme motivene som en del av et virkemiddel for å dekorere fiksjonen. Hvor repetisjonen er et virkemiddel for å identifisere følelser, stemninger og personer, for å fortelle oss hva vi skal føle, og fjerne all tvil av misstolkning.

Derfor vil jeg i min modell trekke frem ledemotiv som et distinkt og synkroniserende melodisk/harmonisk/rytmisk motiv som er tydelig knyttet opp mot en bestemt person, sted etc. Og på samme måte trekke frem *identifikasjon*, der musikken fungerer som repeterende merkelapper på stemninger personer tid sted og rom. Dette for å ”ta tilbake” den bruken av ledemotiv som ble brukt i Hollywoods gullalder.

4.2.5 Den lyttende tilskuer

Det er et gammelt uttrykk innen filmindustrien som lyder: ”den beste filmusikk er den du ikke hører”. Å bagatellisere filmusikk slik er mulig litt for snevert, men har selvfølgelig mye sannhet over seg.

En tilskuer vil selektivt lytte til den mest informasjonsbringende kilden i en scene. Som oftest vil dette være tekst, eller aktørers spill. Hvis musikk gir for ”nye” informasjon vil det kunne forstyrre tilskuerens konsentrasjon om det narrative. Men hvis musikken er subtilt skrevet vil den forsterke informasjonen som blir gitt i scenen, den vil ha en empatisk effekt (Chion 1994 s 25). Hvis dette er idealet for fiksjonens helhet kan vi slå fast at en tilskuer vil lytte ubevisst til musikken.

Dette, i følge Larsen, er en oppfatning av filmusikk, med det syn at musikk har direkte

tilgang til det ubevisste, og alt som oppleves ubevisst oppfattes sterkere av mottager. (2005 s 196) Dette trekker lyden frem som den ”største” påvirker av menneskesinnet, og setter dermed komponistens rolle i et annet lys enn hva det overnevnte sitatet skulle tilsi.

Vi husker Gorbman teori om filmusikk som hypnose¹¹, hvor musikken er den hypnotiske pendelen. Michel Chion har vinklet dette litt annerledes, han snakker om kausal og semantisk lytting. Kausal lytting med formål å samle informasjon om lydens årsak, eller kilde. Semantisk lytting som refererer til en kode eller språk for å forstå en beskjed. Med andre ord vil en tilskuer lytte på flere måter samtidig. Semantisk, for å forstå det som blir sagt men også kausalt, for å samle informasjon om de bildene han ser. Det kan være dører som smeller, lyden av fotsteg, eller bjeffende hunder i bakgården, men det kan også være musikk. Chion skriver at på kino har synet begrensninger, i form av en hvit duk som eneste kilde for bilder. Selv om lyden vi hører er fra samme kilde som duken, og har ingen variabler, vil hørselen ikke ha samme begrensninger fordi den jobber på 2 måter, bevisst og ubevisst, semantisk og kausalt. Han hevder at det er noe med lyd som overrasker og svulmer i oss, spesielt når vi ikke lar den få vår bevisste oppmerksomhet. Lyd som blander seg med vår persepsjon påvirker vår ubevissthet. Lyd, mer enn bilde, har derfor evnen til å gjennomsyre og snarkoble seg til vår persepsjon. Konsekvensen av dette i følge Chion er, at i film kan lyd, mye mer et bilde, være en subtil faktor for emosjonell og semantisk manipulasjon. (Chion 1994)

Men hvordan lytter tilskuer til musikk? Hvis man samler informasjon ved å lytte til diegesens lyder, da gjør man det vel også ved å lytte til musikk?

Gorbman trekker frem tre lytte prinsipper som er meningsbringende:

- 1: vi lytter til de rene musikalske kodene, som sammensettingen i en Bach fuge
- 2: Musikken refererer til kulturelle musikalske koder, fuge setter kulturelle grenser for hvem musikken blir spilt for, hva slags mennesker har vi med å gjøre.
- 3: Musikken i filmen refererer til filmen, den bærer et spesifikt formelt, forhold til elementer i filmen. Dette utspiller seg til cinematisk musikalske koder.

(Gorbmann 1988 s 13)

¹¹ Jfr. Kap 4.2.1

I kap 4.2.3 hevder jeg at det er subjektet som danner grunnlaget for forståelsen av hva musikken skal bety i en gitt sammenheng. Hvis vi forholder oss til Gorbmans punkt om cinematiske musikalske koder, der musikken refererer til filmen, ligger det implisitt den som skal dekode musikken har en kompetanse for dette. Derfor vil jeg i den oppgaven bruke uttrykket cinematiske musikalske koder som fellesbegrep for det ”typiske” filmmusikalske språket.

Vi har til nå snakket om bla. motiver, og spenning i akkorder for å beskrive slike cinematiske musikalske koder, men det mest assosiative og ”typiske” virkemiddelet man har for å danne slike koder ligger i instrumentarie.

4.2 6 Instrumentasjonens retorikk

Jeg har i denne oppgaven påpekt at for å kunne diskutere vestlig, kommersiell filmmusikk. Må man akseptere noen påstander om at publikum er gjennom erfaring blitt lesere av de filmmusikalske koder. Vi har med denne påstanden holdt oss til harmoniske, rytmiske og melodiske koder, men vi må også se på hvilke instrumenter de blir utført på. Feil instrumentering kan være like ødeleggende på musikkens ”bedøvning” av tilskuer som ”feil” musikk, Gorbman setter opp et hypotetisk eksempel for å illustrere dette.

I filmen ”Jules et Jim” (1962) blir hovedkarakterene på en landlig sykkelstur akkompagnert av et passende melodisk tema instrumentert for obo og stryker i allegro tempo. Gorbman trekker frem forandringer i instrumentasjon vil kunne bidra med nye ”meninger” til musikken og dermed til scenen

Imagine the difference in effect if the melody were preformed on a solo violin (more phatos), a solo tuba (more humour), a large orchestra (overblown, Romantic excess). Imitative-denotative instrumentation (”Mickey mousing”), such as violins playing *col legno*, might also give a comedic touch. (Gorbmann 1988 s 17)

Gorbman påpeker at de nye meningene som ville dukke opp ved slike tiltak er forankret i de kulturelle kodene publikum besitter, ved at de gir uttrykk for assosiasjoner som vi kjenner til. Klangfarge er nemlig assosiativt.

Et punkt Gorbman ikke tok med var geografi, for hvis melodien ble spilt på sitar ville vi befinne oss langt unna Paris hvor handlingen fant sted. (eller så kunne karakterene ha et liberalt forhold til sentralstimulerende stoffer, hvor den øvrige kulturen fra det fjerne Østen ble omfavnet av ”hippier”) Instrumentasjonen kan altså ”bestemme” tid og sted. Vi

har vært inne om dette med Kassabians ”identification” uttrykk, der hun nevnte musikkstilen i ”saturday night fever” som et eksempel. Men det er jo gitt i Kassabians teori at BeeGees nasale intro musikk ikke blir spilt av et barokk ensemble, men av et passende ”discoband”.

Hvis klangfarge angir tid og sted, emosjoner og stemninger, vil det også angi ungdommelighet, alder, kjønn, seksualitet. Et eksempel er når en skal presentere en fristerrinne vil en saksofon være et foretrekkende instrument som i filmen ”Sporvogn til begjær” (1951). Mens en øm og forståelsesfull kone vil få en alt fløyte til sin person som i ”De ubestikkelige” (1987)

Kassabian skriver at ut fra undersøkelser vil et enkelt og rolig motiv forbindes med kvinnen, mens et sterkt og uttrykksfullt motiv vil knyttes opp mot menn. (2001: 32-33)

På bakgrunn av det vi nå har sett på vil det ligge implisitt at forskjellige temaene tilknyttet kjønnene også vil ha en passende instrumentering, som forsterker assosiasjonen av en kvinne og en mann.

Vi holder oss til motiver, for hvis et motiv skal knyttets opp mot en bestemt person vil klangen umiddelbart kunne fortelle oss mer enn melodien om personen.

”The Effect of colour, moreover, is immediate, unlike musical thematic development, which takes time.”
(Pendergast: 214)

Med andre ord vil vi vite hvem som er fristerinne og hvem som er øm kone allerede ved første gjennomlytting.

Pendergast hevder også at klangen ikke vil konkurrere med dramatikken i filmen.

Dermed sier han at klangen ikke kan gjøre like stor skade som en melodi, for å holde publikum i fiksjonen. Med andre ord vil en solo tuba ha samme kvaliteter som en solo fiolin. Det er nærliggende å anta at Pendergast ikke mener dette, men hans poeng er at en klangen av strykere i seg selv ikke vil forstyrre en dialog. Men hvis de samme strykere spiller en avansert melodi, vil de kunne konkurrere med teksten.

Til slutt vil jeg legge til at klangfarge og instrumentasjon går ofte hånd i hånd med sjanger og stil. Som tidligere nevnt har unge Hollywood adoptert den sen-romantiske stilen både i klangfarge og harmonikk. Fra dette har det etablerte filmusikalske språket dukket opp. Men andre musikkstiler har dukket opp i løpet av historien, og de vil derfor

før eller senere dukke opp på film.

"there is hardly a musical style or genre that has not, at one point or another, made its way into the music film interaction" (Brown 1994: 38)

På bakgrunn av dette kan vi trekke følgende konklusjon at en filmkomponist ikke bare må ha meloditeft, harmoniserings evne, og skrive idiomatisk for diverse instrumenter. Men må også "beherske" flere stilarter, med de tekniske og instrumentariske kunnskaper det medfører. Ergo er en filmkomponist den fullstendige musikalske potet.

4.2.7 Stillhet

På tampen av den analytiske delen må det nevnes en ofte undervurdert, og derfor uhyre viktig virkemiddel, stillhet.

"The effect of the absence of musical sound must never be underestimated" (Gorbman 1988:18)

Siden vi forholder oss til musikk i film vil vi hovedsakelig se på fraværet av musikk, men vil dette føre til stillhet? Ikke nødvendigvis i følge Chion. Stillhet, mener han er av kontrasten av det vi har hørt, og forventer å få høre. Selv om en scene har stillhet vil man "aldri" ta vekk filmens diegetiske lyd, om det så bare er svak susing fra et rom. Chion hevder derfor at lyden av en klokke kan gi en sterk assosiasjon av stillhet, hvis den står i kontrast med hva publikum er vant til å høre.

"So silence is never a neutral emptiness. It is the negative of sound we've heard beforehand or imagined; it is the product of a contrast. (Chion 1994 s 57)

Et eksempel på dette er fra klassikeren "Tatt av vinden" hvor Max Steiners musikk slavisk følger samtaler, bevegelser, etc., med ett unntak, når temaet krig blir tatt opp. Da rår stillheten, og setter et alvorspreg, og vi vet at krigen er uunngåelig.

En annet triks for å utdype stillhet er å legge til svakt støy. I filmen "Lost highway" (1997) bruker David Lynch denne effekten for å få frem stillhet.

Gorbman hevder at stillhet blir for lite brukt i filmer, hun frykter at stadige bruken av musikk vil gjøre publikum bortskjemte. Derfor kan bruk av stillhet føre til misstolkninger, snarere enn å ha en virkningsfull effekt.

"Conventional practise has made an anchor of backgroundmusic, such that it dictates what the viewer response to the image ought to be. Remove it from a scene whose emotional content is not explicit and you

risk confronting the audience with an image they might fail to interpret. (Gorbman 1988: 21)

Gorbmans bekymring om et blasert publikum som blir geleidet gjennom filmen av musikken. Er en brannfakkel i diskusjonen om filmmusikkens rolle som standardisert ”fugemasse”. Hvert av punktene i den filmmusikk analytiske delen av modellen forteller om musikken som et uvurderlig element i filmens vesen, men samtidig krever at publikum er kjennere av filmmusikkens musikalske koder.

For å kunne fremstille min modell er jeg helt avhengig av at de musikalske kodene er standardiserte og at publikumet er lesere av de musikalske kodene. Så i stedet for å begi meg ut på en diskusjon om filmmusikkens rolle, omfavner jeg heller disse påstandene og anser det som avgjørende for modellens skapelse.

4.3 Diagram av modellen

(Vedlegg 1)

Diagrammet er, som jeg nevnte i innledningen, ment som en representasjon av hele kapittel 4. I illustrasjonen, som vi finner i vedlegg 1, ligger essensen fra hvert underkapittel, fremstilt i stikkordform. Diagrammet vil være gunstig å bruke i analysen der jeg vil trekke klare paralleller til modellen via diagrammets inndeling. Diagrammet har også vært helt nødvendig for å meg å bruke under selve analysen av ”kjøter” som en oversikt over modellens innhold.

5: Den praktiske delen

Den praktiske delen av oppgaven omfatter det arbeidet jeg gjorde med å skrive, orkestrere, spille inn og mikse musikken til ”Kjøter”

Jeg vil i denne delen se tilbake på hvordan jeg arbeidet med dette, samt komme inn på tanker og utfordringer som oppstod på veien.

5.1 Tanker og problemer

I denne oppgaven hvor jeg lager en modell som skal hjelpe meg i det kompositoriske arbeidet, og senere fungere som en målestokk for et analytisk arbeid. Vil det kunne dukke opp spørsmål om inhabiliteten i arbeidet. For i teorien kan jeg enten tilpasse mine kompositoriske valg til modellen, eller tilpasse modellen til mine kompositoriske valg. Derfor må jeg spørre: når jeg forsvarer mitt kreative jeg i lys av mitt akademiske jeg, er

det i det hele tatt gyldige svar jeg kommer opp med? Et spørsmål jeg kan stille meg selv for å konfrontere dette dilemmaet, er om jeg kunne ha skrevet den samme musikken til filmen uten å ha en modell? Svaret på det må bli ja.

Alt arbeid som omfatter det kompositoriske, som harmonilære og orkestrering har jeg kunnet fra før. Det kunstneriske arbeidet som for eksempel å finne en god melodi eller å skrive ned en drivende rytme har heller ikke sin rot i modellen.

Modellens beste egenskap er at den har synliggjort min rolle, og bevisstgjort hvorfor jeg har skrevet musikken som jeg har gjort. Modellen har med andre ord fortalt meg hvordan musikken jeg skriver har en betydning for filmen. Så ville musikken i hele filmen blitt den samme uten modellen? Her blir svaret nei.

Modellen har hele veien vært plattformen for hvorfor temaene gjentas, hvor de gjentas, instrument valg, og musikkens narrativitet. Kort sagt har jeg jobbet med modellen som utgangspunkt for dannelsen av helheten ved å ved å bruke modellen i enkeltscenene. Jeg har blitt bevisst på betydningen av musikken som helhet, dens rolle som en rød tråd i alle scenene, snarere enn å fokusere på hver enkel scene.

Men har dette vært til fordel resultatet, ville musikken blitt dårligere hvis jeg ikke hadde hatt en modell å gå etter? Det er vanskelig å si.

Grensen mellom der modellen føles som en komfortabel allværsjakke til en tvangstrøye har av og til vært liten. Og flere ganger har det ført til løsninger som kanskje kunne blitt bedre uten bruk av modellen. Men burde jeg da ha forkastet modellen?

Hvis modellen ikke ville hjelpe det kompositoriske arbeidet, men snarere kun holde tilbake gode løsninger, bør modellen kanskje forkastes. Men når modellen oppfordrer til en helhets tanke og rød tråd mellom all musikk, vil en forkastelse av modellens prinsipper i en enkeltscene kunne virke inn på helheten som helhet.

Jeg har derfor kommet frem til at å forkaste modellen kan gjøres i analysen av musikken, og ikke under den kreative prosessen.

Jeg har brukt modellen hele veien i det kompositoriske arbeidet, og det er opp til meg å finne ut om hver enkelt scene tjente på dette ved å analysere filmen med musikken i lys av modellen. Her vil jeg kunne finne ut om modellen virker godt i enkeltscenene eller om den føles tvunget inn.

5.2 Tolkning og monolog

I denne oppgaven har jeg som sagt ikke jobbet sammen med en regissør. Min musikk har helt og holdent forholdt seg til min tolkning av filmen, og hvor jeg har syntes det har vært nødvendig med musikk. Savnet av å jobbe sammen med en regissør har vært større en forventet. Ikke nødvendigvis for å få godkjent all musikken, men mer fordi jeg ønsket å ha noen som kunne gi meg en bekreftelse på den kunstneriske intensjon bak filmen, hva historien egentlig fortalte og hva disse menneskene tenkte og følte. Jeg savnet helt enkelt å ha en dialog. I mitt tidligere arbeid innefor film og teater er det i dialogen med regissør hvor ideene blir født. I denne filmen har jeg hele tiden holdt en monolog, hvor jeg har ingen motpart å overbevise, heller ingen å spille ball med.

Dette har ført til at det har blitt vanskeligere å ta valg, og vanskeligere å stole på de valg man har tatt.

5.3 Den kreative fasen

Før jeg i det hele tatt tok fatt på skrivingen, så jeg filmen, og lot den synke inn et par dager. Under denne prosessen prøvde jeg først å fremst å finne ut hva slags stil som ville passe filmen. Både gjennom filmens psykologiske helhet, dvs den overordende stemningen, men også hva slags musikk vil passe sammen med karakterene. Ved å se på karakterenes alder, sosiale og kulturelle ståsted fant jeg ut at jeg ønsket å skrive innenfor den ”klassiske” stilen, hvor jeg skulle bruke orkesterets instrumenter. Her kom valget av instrumentarie inn. Jeg tenke lenge på stryke kvartett og piano, strykekvartett, klarinett og fløyte, og lignende løsninger av kammerstørrelse. Men det var først etter at jeg så barneoperaen ”Brundibar” av Hans Kråsa at jeg bestemte meg for å benytte meg av et såkalt ”salongensemble”. Jeg anså at denne størrelsen ville gi flere klanglige muligheter, og ville by på større utfordringer i notasjon. Samt at det ville hente frem flere gjenkjennelige assosiasjoner til vestlig filmmusikk. Det siste punktet er viktig, siden jeg anser min oppgave for å være et hjelpemiddel til å frembringe ”typisk” filmmusikk, og ikke komme opp med noe nytt og genuint.

Mitt valg falt på følgende instrumenter:

6 Fioliner
2 Bratsjer
2 Cello

1 Kontrabass
1 Fløyte
1 Klarinett
1 Piano
1 Marimba.

Da instrumentarie var bestemt kunne jeg begynne å skrive, da jeg ønsker forestille meg den klanglige karakteren når jeg komponerer.

Jeg laget diverse små melodiske skisser på piano, som jeg senere utviklet til mer detaljerte komposisjoner via et sequenser program, (Logic pro 7) som har elektroniske lyder og samples som tilsvarer det valgte ensemble. Ut ifra dette dannet jeg selve komposisjonen ved å legge lydsporene sammen, synkronisert med filmen.

Under komposisjonen fant jeg modellen nyttig i flere tilfeller. Ved siden å jobbe med det kunstneriske arbeidet, opplevde jeg å ha en trygghet i dette arbeidet i kraft av å ha bevisstgjort meg selv med å fremstille en modell. Med andre ord ble arbeidsprosessen en todelt affære hvor det kunstneriske fant støtte i det faglige.

5.4 Orkestrering og lydopptak

Etter at komponeringen var ferdig startet arbeidet med orkestreringen. Her la jeg til flere detaljer til musikken, og ble tvunget til å revurdere enkelte scener fortløpende.

Under orkestreringen ble jeg var på nyanser som jeg under selve komposisjonen ikke tenkte over. Jeg endret også originale ideer til det bedre, og arrangerte musikken mer idiomatisk for instrumentene. Jeg sammenligner denne tredelingen med å skrive skolestil. Arbeidet på pianoet var disposisjonen, komposisjonen i Logic Pro 7 ble en kladd, og selve orkestreringen ble innføringen.

Etter å ha fått notene vurdert av Raymond Enoksen, en diplom kandidat i filmusikk komposisjon ved Norges Musikkhøgskole, gikk jeg gjennom partituret med dirigenten, og sendte alle stemmene ut til musikerne en uke før innspilling.

Til innspillingen fikk jeg anskaffet et profesjonelt studio som hadde erfaring med å ta opp filmmusikk, og erfaring med å ta opp klassiske instrumenter. Innspillingsrommet ble salen på ZEB bygget ved Universitetet i Oslo.

Innspillingen gikk ganske bra. Alle stykkene ble gjennomgått og øvet på, så det ble en

liten pause før selve innspillingen fant sted. Filmen ble ikke brukt under innspillingen som retningslinje for musikken, da jeg ikke fant dette nødvendig siden det ikke var konkrete steder i filmen hvor dirigenten hadde behov for det.

Jeg var forøvrig meget fornøyd med dirigenten som tok jobben alvorlig og dannet et kreativ, men avslappet atmosfære blant musikerne. Jeg tror at veldig mye av resultatet ligger på hans profesjonalitet og innsats.

Da innspillingen var gjort var det rett til studio å få mikset opptaket. Lydansvarlig hadde også erfaring med å mikse musikk for film, et emne jeg ikke hadde forutsett, så det viste det seg å være klokt av meg å ansette folk med erfaring.

Av lydmessige problemer viste det seg at salen, hvor opptaket ble gjort er en bassfelle, dvs at de lave frekvensene blir kastet tilbake i rommet når de treffer veggene, noe som medførte til at de ovennevnte frekvensene ble altfor sterke. Løsningen på dette ble å ”mastre” alle sporene, det vil si å komprimere lyden slik at alle signalene er like sterke. En egen vitenskap som er uunnværlig for all musikk produksjon.

5.5 Miks av musikk og bilde

Til slutt gjenstod delen med lydmiksing, en oppgave jeg valgte å gjøre selv. Under miksen fikk jeg mulighet til å tilpasse musikken så bra som mulig til bildene. Først og fremst la jeg musikken til bildene til som planlagt, men også i denne prosessen fant jeg tilfeller hvor musikken brøt med bilde og skapte et feilaktig inntrykk av innholdet. Her valgte jeg å forlenge eller forkorte musikken ved hjelp av ”cut and paste”¹² teknikk, for eksempel å forlenge et orgelpunkt i kontrabassen, forlenge et tema, eller å kutte opp musikken for å tilpasse dialogen. Med andre ord var miksing den aller siste kunstneriske innstansen.

6 En filmmusikalsk analyse av ”Kjøter”

Til slutt i oppgaven kommer vi til den delen hvor mitt teoretiske og praktiske arbeid settes opp mot hverandre.

Jeg har i denne oppgaven tilnærmet med en kompositorisk modell fra to innfallsvinkler,

¹² Uttrykk for klippe ut, for så flytte på og lime sammen lyd.

og brukt denne modellen i mitt arbeid med å lage filmmusikk. Nå er tiden inne til å se hvordan modellen har virket inn på modellen. Jeg ønsker å finne dette ut gjennom en analyse av musikken i filmen.

Jeg er klar over å utføre en analyse over mitt eget arbeid kan skape et feilaktig bilde av resultatet, og viser tilbake til min problematisering av dette i 1.1. Men jeg står fast ved at en modell basert på filmusikk analytisk litteratur, vil føre til en intersubjektivitet, da det allerede er etablerte parametere i teorien, og påpeker at både modellen, og musikken settes under lupen i en analyse, dermed blir de likestilte ovenfor hverandre. Til slutt vil jeg argumentere for at en analyse er en god måte å kunne få nye innfalsvinkler på hvordan modellen virker inn på musikken, og visa versa.

6.1 Framgangsmåte

En analyse handler i stor grad om oppdeling av helheten for å se på delene, en segmentering i følge larsen (2005, s 40) Man bryter ned filmen i deler for å undersøke hvordan de forholder seg til hverandre og til helheten.

Jeg vil ta for meg hver enkelt scene og undersøke dem på tre måter:

1. Hvordan musikken er i forhold til de musikkteoretiske poeng:

Dette vil bli gjort kortfattet, og vil ta for seg de 5 momenter som modellen vektlegger.

2. Hva jeg selv ønsker å uttrykke med musikken til scenen:

En forklaring på mine kompositoriske intensjoner.

3. Hvordan den analytiske delen av modellen virker inn på musikken:

Her skal jeg se på hvilke momenter som har blitt tatt hensyn til i komposisjonen, og hvordan lyd og bilde virker sammen i lys av modellens momenter.

Til slutt vil jeg se på hvordan modellen har virket inn på den musikalske helheten. Og summere opp det analytiske arbeidet.

6.2 Analyse av enkeltscener i "Kjøter"

Under analysen anbefaler jeg at man har både film og diagram av modellen tilgjengelig.

Det vil bli referert til punkter på diagrammet, samt noter av musikken under analysen.

6.2.1 Scene 1 "Drøm 1"

Tid: 00:23 til 00:59

- Harmoni: dur dramatiserende.
- Melodi: kort motiv i dur, melodi uten avrundet form.
- Rytme: Adagio, rubato.
- Klang: elektronisk lyd, baklengsgitar, preparert piano, samt synth effekt.
- Form: ingen klar form, kun tilpasset bildet.

Punkt 2

Dette er den første av tre ganger som vi kommer inn i Thomas drømmer. I drømmene som er relativt "kjedelige" befinner vi oss i et øde landskap, som, vil det vise seg, bryter med Thomas omgivelser i hans våkne liv, hvor han bor en komfortabel hus/leilighet i utkanten av en storby. Musikken er også med på å bryte bilde av Thomas, siden den i drømmene er elektronisk og i det virkelige liv akustisk. Jeg ønsket å skape denne klare kontrasten mellom drøm og virkelighet, og mente at det ville ha størst virkning om de klanglige karakterene brøt med hverandre, i stedet for å bruke ny harmoni, eller melodiføring.

Punkt 3

Denne musikken kan betegnes som et ledemotiv for Thomas drømmende sinnssstemning samtidig identifiserer også musikken det vi kommer til å vite om Thomas.(D: 2.4)

Elektronisk musikk av denne typen, kan fortelle oss at vi har med en moderne, urban mann å gjøre. I dette tilfellet er sammensmeltingen av skuespilleres klær og frisyrrer, samt Thomas dialekt og ordforråd, og ikke minst musikken et klart signal om Thomas tilhørighet. Her hevder jeg med andre ord at musikken bekrefter det signifikante ved å forsterke det signifikante i bildet (D: 2.3)

Den elektroniske instrumentariets mulighet til å gjenskape "ikke naturlig" lyd, som at gitaren blir spilt baklengs, og at pianoet er strekt bearbeidet, forsterker drømmestemningen som bilde og tekst prøver å uttrykke. Retorikken i instrumentarie,

(D:2.6) med andre ord dens evne til å høre ”unaturlig” ut er et passende supplement til vår første drømmesekvens. Den klanglige kvaliteten med mye legato akkorder og et enkelt repeterende melodisk motiv forstyrrer heller ikke Thomas sin ”voiceover”. Hvor han sier at han har hatt kjedelige drømmer i den siste tiden. Det at han beskriver hva han drømmer om, og at dette stemmer overens med bildet forteller oss at vi er i Thomas sin drøm. Men denne viktige informasjonen fra Thomas sin stemme som publikum lytter semantisk til, blir forsterket av musikkens drømmemotiv, som publikum lytter til, kaussalt. (D: 2.5) Musikkens subtile, og ”unaturlige” klang forsterker derfor inntrykket av at vi ”tar del” i Thomas sin drøm. Den endelige bekreftelsen på at vi gjør det kommer i neste scene hvor vi ser Thomas i sengen, men nå er bildet svart/hvitt.

6.2.2 Scene 2 ”Innledning”

Tid 00:59 – 01:46 (Vedlegg 2)

- Harmoni: Definerende, I moll.
- Melodi: Hovedtema: legato, og lyrisk, med obligatstemme. Sidetema utvikles.
- Rytme: Allegro
- Klang: Symfonisk lyd. Klarinett soloinstrument. Akkorder spilles I pizzicato strykere, obligatstemmer I strykere arco. Tutti ensemble under sidetema.
- Form: AB form. Hovedtema repeteres med variasjoner. Sidetema øker fra mezzoforte til forte

Punkt 2

I den andre scenen får vi se Thomas våkne opp til sitt virkelige liv, hvor han klager over at han drømmer veldig kjedelige drømmer. I motsetning til drømmescenen hvor det ble brukt fargefilm, er det i Thomas virkelige liv brukt svart/hvit.

Jeg ønsket å gi et inntrykk av at Thomas, tilsynelatende befinner seg i en uønsket situasjon i livet, kanskje en midtlivskrise, som han ikke får seg ut av. En kjedsomhet, sterkt hellende mot apati. Virkemiddelet med fargerike drømmer og grå hverdag gir så sterke signaler om dette, at å bruke en tragikomisk tilnærming er legitimt.

Punkt 3

Musikken i scene 2 binder sammen bildene fra der vi ser Thomas våkner opp fra

drømmen i sengen, sitter helt passiv i bilen og observere et ektepar som krangler, hvor vi til slutt får se tittelen. Musikken er med på å gi denne montasjen kontinuitet.(D:2.1)

Musikken er synkronisert sammen med bildene, som vi observerer der klarinetten som spiller melodien og voiceoveren, ikke kolliderer med hverandre (D:1.1). Det skjer også ved at repetisjonen av temaet med strykere i obligatstemmen presenteres når vi ser Thomas i bilen, og til slutt at sidetema blir presentert sammen med tittelbildet. (D:2.2)

Melodiens klagende vesen, sammen med Thomas missfornøyde oppsyn gir musikken, bildet en riktig informativ verdi. (D:2.2)

Dette er altså filmens hovedtema, men det er ikke dermed sagt at det er Thomas sitt tema. Temaet fungerer, vil det vise seg, overordnet karakterene. Det er mer et tema for handlingens bissare vendinger, og ikke en persons psykologiske ståsted. (D:1.2)

Et viktig moment er at temaet blir spilt av klarinett. Dette lyriske instrumentet er tilegnet Thomas, og han som mann. Retorikken i instrumentet skal fortelle dette, og denne påstanden blir forsterket senere i filmen, hvor det samme temaet spilles av fløyte, men da for å illustrere Sara.

I motsetning til forrige scene er denne scenen i virkeligheten, men kontrasterer musikken teksten. Musikken er langt mer livligere enn hva teksten skulle tilsi. Da teksten (og på et vis bildene) maner til bruk av langsomt rytme og rolig akkord bruk, sier musikken noe helt annet, den forteller om noe vi har i vente. Den forteller at denne kvelden kommer til å bli alt annet en kjedelig. Musikken vet altså noe karakterene selv ikke vet, den er derfor kommenterende¹³. (D:2.3)

Da sidetemaet kommer inn er det synkronisert samme med filmtittelen og crossfaden¹⁴ til neste scene. Dette temaet er mer dramatisk enn hovedtemaet, og siden det kommer sammen med tittelen kan det gi en indikator på at vi kan forvente oss noe. Hva vi kan forvente oss blir opp til subjektets tolkning av musikken. Men på bakgrunn av den tidligere bildemontasjen hvor musikken gav den en litt komisk rolle, kan sidetema indikere noe mer tragisk. Musikken virker her helt klart kommenterende, den forteller om filmen fremtidige handlinger.

¹³ Jfr. Kassabians uttrykk om “commentary music” eller Bjørkvolds uttrykk om parafraserende forvarsel.

¹⁴ Et uttrykk for overlapping av bilder

6.2.3 scene 3 "Kjøter"

Tid 01:58 – 02:23

- Enkel lavt orgelpunkt i kontrabass og celloer.

Punkt 2

I denne scenen møter vi "kjøteren" for første gang. Denne ustelte hunden som spiser på et kadaver midt i gata, blir filmet på en slik måte at den får et "skummelt" vesen. Thomas som først blir fullstendig hypnotisert av denne hunden, og lyddesignen som kommer inn i denne scenen forteller oss at det er noe mer enn hva øyet kan se med denne hunden. Musikken skal også gi et inntrykk av dette.

Punkt 3

Først og fremst oppleves dette å være kommenterende musikk. En hund i en veikant er i seg selv ikke noe å reagere på, men med foto, lyddesign sier det noe annet. Det som er usikkert med denne scenen er hvorvidt det er Thomas som opplever den som skummel, eller om musikken som forteller oss det. Jeg synes det er uklart om denne musikken skal gi uttrykk for karakterens følelser eller om musikken skal være overordnede og kommenterende.

Dette avsløres ved at man ser Thomas riste på hodet, og vi ser at han oppfatter at det bare er en vanlig hund. Ergo gjengir musikken Thomas sitt synspunkt og følelser.

6.2.4 Scene 4 "Invitasjonen"

Tid 02:39 – 02:54 (Vedlegg 3)

- Harmoni: Jfr. scene 2
- Melodi: samme som i scene 2, pluss obligat stemme.
- Rytme: Jfr. scene 2
- Klang: pizz strykere, tema i piano, obligatstemme i klarinett.
- Form: hovedtema gjentas for første gang, med obligatstemme som variasjon.

Punkt 2

Dette er første gang en variasjon av hovedtemaet kommer, og her ønsket jeg å tilegne temaet til Thomas. Med andre ord hvor hovedtemaet først var tilegnet filmen, skulle det i

denne scenen si noe om Thomas avgjørelse om å invitere med seg hunden inn i bilen, dette skulle komme til syne ved at musikken kommer i det han smiler for seg selv, som et tegn på at han har fått noe for seg.

Punkt 3

I denne scenen hører vi en variasjon av hovedtemaet, og dermed vet vi at vi har å gjøre med et slags ledemotiv. Det er et ledemotiv fordi det ikke spiller hele temaet som vi hørte innledningsvis, men kun fragmenter av det.(D:2.4) Vi hører strykere i akkorden og deler av melodien i pianoet. Dette er nok til å gjenkjenne hovedtema, men som ledemotiv har det tatt en egen forminsket form. En kan hevde at et ledemotiv må gjentaes for at det skal være et ledemotiv, men siden dette er en variasjon av hovedtemaet, har gjentakelsen funnet sted.

En forskjell i variasjonen, er at klarinetten spiller obligat stemmen og at pianoet spiller hovedmelodien. Det ligger an til å bekrefte påstanden at klarinetten spiller en rolle i instrumentariets retorikk. Thomas er klarinetten, og den lekne obligatstemmen skal representere hans noe uventede innfall. På denne måten identifiserer temaet scenen i like stor grad som den bruker ledemotiv ved å søke en sannhet som Gorbmann og Kassabian hevder. (D: 2.4) Klangen er tilegnet karakteren, noe som kan bli oppfattet ved denne scenen hvis man lytter etter cinematisk-musikalske koder.

6.2.5 Scene 5 "Veien hjem"

Tid: 03:18 – 04:21 (Vedlegg 4)

- Harmoni: modal, starter med åpen kvint. Utvikler seg gradvis
- Melodi: kommer først litt ute i scenen, obligat stemme utvikles fra hovedmelodien.
- Rytme: andante, polyrytmikk.
- Klang: åpner med marimba, så piano (samtidsmusikk?) strykere spiller etter hvert melodien, og obligat stemmen.
- Form: gradvis utvikling rundt ostinatet som ligger i marimbaen.

Punkt 2

I denne scenen ønsket jeg å fyre opp under forventningene til Thomas sin handling. Siden

vi så vidt har møtt Thomas, og ikke hans kone, vet vi ikke helt hvorfor han tar med seg hunden. Med musikken ønsket jeg å bygge opp forventningene til svaret på dette.

Punkt 3

Denne scenen kommer innpå mange av punktene på modellen. For det første kan vi nevne at musikken yter kontinuitet (D: 2.1). Denne scenen er en montasje der vi ser Thomas kjører av gårde, går ut av bilen, tar en avgjørelse, og går inn i huset. Musikken gir denne montasjen kontinuitet fordi den binder sammen alle stadiene som den gjennomgår. Bildene (klippingen) og musikken har samme oppbygging og er derfor med å sammensy¹⁵ (D:2.1) fiksjonen Denne kontinuiteten er dog avhengig av synkroniseringen mellom bilde og lyd, og på flere steder er denne synkroniseringen avgjørende:

- I starten, når Thomas sitter litt perpleks i bilen sammen med hunden, får vi høre en rytmisk figur i marimba. Denne figuren får en polyrytmisk akkord progresjon i pianoet i det vi ser bilen kjører av sted. En utvikling i bilde, en utvikling i musikken.
- Når vi får se Sara for første gang i kjøkkenvinduet fra utsiden av huset, hører vi et mørkt forslag i pianoet, hvorpå fioliner legger seg på en moll akkord som øker i crescendo. Under denne økningen kan vi se på Thomas sitt ansikt at han på nytt bestemmer seg for å stå for sitt valg.
- I det han lukker bildøra forandrer musikken seg i karakter, hvor vi hører en dramatisk melodi i fioliner og en svulmende obligatstemme i cello og bratsjer. I denne delen holder marimbaen samme figuren, men spiller også et melodisk tema, som egentlig fungerer som hovedtema, men kommer ikke tydelig nok frem i miksen, strykerne er derfor egentlig obligat stemmer, (se vedlegg 4 takt 22). Her er scenen klippet ganske grovt, den viser at Thomas tar ut hunden av bilen og går mot døra, men i korte og brutte snutter. Denne montasjen gir oss inntrykk av at Thomas er en ”handlingens mann”, og den dramatiske musikken bygger oppunder den kjappe klippingen og fyrer enda mer opp under forventningene.
- Til den til slutt blir brutt av til stillhet i det Thomas smeller igjen husdøra etter å ha kommet inn.

¹⁵ Jfr. Gorbmans ”suturing” begrep. (D: 2.1)

Synkroniseringen mellom musikk og bilde er med på å forsterke dramatikken, og gir bildene en informativ verdi.(D:2.2) Hva den informative verdien er, leder oss til neste punkt.

Musikken gir uttrykk for at Thomas syker seg opp til møte med kona, og at han nesten er en agent på et hemmelig oppdrag. Derfor er den signifikante musikken en identifikasjon av scenen, hvor Thomas som karakter blir fulgt. Men samtidig kan musikken oppleves som litt overdrevet, fordi det Thomas gjør kan knapt kalles en sensasjon. Derfor gjør ”agentmusikken” litt narr av Thomas, og spiller på sannheten i scenen, om at Thomas sitt kjedelige liv settes på hodet den dagen han bestemmer seg for å ta med en uskyldig hund med hjem. Her legger jeg til at denne humoren kun kan oppdages ved at subjektet kjenner igjen musikken som ”agentmusikk”. Siden dette ikke er et nedskrevet og vedtatt uttrykk er det kun den kulturelle bagasjen som avgjør om publikummeren vil finne det morsomt eller ikke.(D:2.3) Instrumentarie som i starten var marimba og piano virker drivende til handlingen, men i det strykerne kommer inn med melodien virker det hele mer dramatisk. Doblingen av fioliner i den spentsige melodien, samt cello, kontrabass og bratsjer som spiller den svulmende og legato obligat stemmen, virker veldig stereotypisk på at det skal være dramatisk. Forutsatt at subjektet lytter etter det cinematiske-musikalske kodene (D: 2.5) og ser humoren i overdrivelsen.

Til slutt trekker jeg frem stillhet som virkemiddel. (D:2.7) I det døra går igjen, har Thomas skiftet arena, han er nå hjemme. Stillheten vitner om at her spilles det en annen melodi, eller rettere sagt, ingen melodi. Stillheten forsterker også scenenes forventning til hva Thomas kommer til å gjøre, og det kontrasterende bruddet gir dette en ekstra intensitet.

6.2.6 Intermezzo

Tid: 06:07 – 06:25 (Vedlegg 5)

- Harmoni: moll
- Melodi: ostinat i bass, legato melodi i diskant, løpende melodi i mellomregisteret
- Rytme: allegretto
- Klang: strykere, ostinat i pizz, legato melodi i arco, løpende melodi i pizz.

- Form: kort motiv i avrunde form.

Punkt 2

I filmen var det på noen steder lagt inn noen sekunder med svart skjerm, for å illustrere at tid hadde gått. Intensjonen bak musikken var å illustrere dette samt prøve å gjenskape noe av spenningen som lå mellom ekteparet.

Punkt 3

Intermezzo i ordets retteforstand betyr et lite stykke musikk mellom et større musikalsk verk. (Oxford American Dictionaries) I denne sammenhengen har intermezzoet i tillegg blitt tildelt en narrativ egenskap for å si at tid har passert. Musikken yter først og fremst kontinuitet mellom bildene, samtidig gir den tredelte oppbyggingen av intermezzoet en cinematisk-musikalsk virkning. Ostinatet i bassen kan oppfattes som sekundviseren på en klokke, den legato melodien som etter hvert yter stor spenning i akkordene kan oppfattes som spenningen mellom Thomas og Sara, og til slutt vil pizzicato melodien i mellomregisteret ”ufarliggjøre” situasjonen og tilegne den litt underfundig humor. Den vil kun tilegne situasjonen humor fordi pizzicato strykere har etter cinemusikalske koder utviklet seg til å gjengi en humoristisk retorikk, Jfr. Scene 2. (D:2.6 og D:2.5)

Siden det flere ganger i filmen brukes denne musikken, hvor det er klippet inn svart skjerm gjør at vi kan kalle det et ledemotiv, et motiv som illustrerer først og fremst at tiden går.

Til slutt kan vi ta med at å ha musikk bare mellom scenene og aldri da det er dialog mellom karakterene (i hvert fall i starten av filmen) gjør at stillheten som råder i rommet, som ble understreket i scene 5, vedvarer sin kvalitet.

6.2.7 Scene 6 ”Hundebæsj”

Tid: 09:40 – 09:53 (Vedlegg 3)

- Jfr. scene 4

Punkt 2

I denne scenen gjentas motivet fra scene 4, dette er fordi det illustrerer lekenheten i

Thomas, og etter å ha møtt Sara er det lett å se at det ikke er mye av det ellers i livet hans. Her får også Thomas tilbake smilet vi så i scene 4, da han oppdager at hunden har bæsjet på verandaen. Nå aner vi hvorfor Thomas smiler sånn, dette vil nemlig irritere Sara.

Punkt 3

Siden dette er en gjentakelse av et kort musikalsk stykke knyttet opp mot Thomas sinnsstemning, kan man konkludere at det er et ledemotiv. Motivet illustrerer Thomas i en sinnsstemning hvor han morer seg over noe, som man kan se på smilet. Smilet er relatert til hunden, og dette smilet, sammen med musikken gir oss den informative verdien at Thomas morer seg over hundens effekt på hjemmet, og at ønsket om at det skulle skape en reaksjon hos sin kone har skjedd. Vi husker tilbake til da vi så Thomas smile slik første gangen, og at vi hørte motivet for første gang, og ser en sammenheng, eller som Larsen ville kalle det en ”perseptuell ekvivalens mellom lyd og bilde”. (D: 2.2) Musikken er i dette tilfellet i høy grad signifikant ved å bekrefte det signifikante i bildet: Hundebæsje + glad Thomas = Thomas Motiv, eller: hundebæsje + Thomas motiv = glad Thomas. (D:2.3)

Det faktumet at musikken kommer inn et halvt sekund etter at vi får se hundebæsjen er en nødvendig synkronisering for å få frem det overnevnte poenget. Hadde musikken kommet samtidig ville den kunne forstyrre for bildet og tolkning av den. Når publikum får øye på hundens etterlatinger vil man først registrere hva man ser, men når musikken kommer inn vil man ubevisst lytte til den. Først her oppstår mening, jeg viser til R S Browns teori om almagamet, (D: 2.1) dette er et godt eksempel på dette.

6.2.8 Scene 7 ”Lovetheme”

Tid: 11:46 – 13:22 (Vedlegg 6)

- Harmoni: dur (dramatiserende)
- Melodi: lyrisk og legato sentimentalt tema, med obligatstemme og ostinat i bass.
- Rytme: andante
- Klang: melodi i piano, strykere spiller harmonier og obligatstemme.
- Form: AB form, med variasjon under repetisjonen, ritardando ved avslutning.

Punkt 2

I denne scenen ser vi for første gang litt ømhet mellom ekteparet. Her stod valget mellom å spille på humor ved å nok en gang presentere temaet, for å kommentere deres håpløse samliv. Men jeg synes begge karakterene uttrykker en viss sårbarhet, og ønsket heller å ta tak i den, enn å gjøre narr av dem.

Punkt 3

Denne scenen spiller synkroniseringen mellom musikk og bilde en stor rolle.

Den kan deles i 4 deler hvor synkroniseringen er avgjørende:

1. første del er når Thomas nærmer seg Sara på en måte som hun reagerer på. Når hun forstår hva han tenker, kommer melodien inn. Dette kjærlighetstema kaster et anker rundt antagelsen om at noe vakkert kommer til å skje. Musikken spiller altså en sterk signifikant rolle. (D:2.3)
2. Etter å ha forsøkt på å nærme seg Sara på en kjærlig måte, trekker Thomas seg plutselig tilbake og begynner å undersøke seg selv i speilet. Her kan man tydelig lese skuffelsen og ydmykelsen i Saras ansikt, og her kommer strykerne inn på B-delen. De er med på å forsterke dette svake øyeblikket for begge parter. Musikken understreker også at det er noe mellom dem, men at de er for akterutseilt i ekteskapet til å ta fatt på det.
3. I det A-delen begynner igjen, ser vi Thomas stå og se seg selv i speilet. Vi har også sett at Sarah kan se han fra stua. Når variasjonen kommer på A-delen i musikken kan vi se at Thomas prøver å rette seg i ryggen og se på seg selv som en mann igjen. Det er som han prøver å vinne tilbake noe han har tapt et sted på veien. Vi kan også se at Sarah reagerer på dette, og kan se at Thomas prøver å ”bygge” seg opp igjen. Musikken, som nå er variert, har to virkemidler i seg for å forsterke oppbygningen Thomas prøver på. Vi har et ostinat i bassen, og vi har en oppgående melodisk figur i diskanten spilt av strykerne. Ostinatet uttrykker fremgang, arbeid og konsentrasjon. (D:1.3) Den oppgående melodien symboliserer håp, å strekke seg etter noe. Ostinatet ligger hos Thomas, melodien ligger hos Sara. Dette er selvfølgelig cine-musikalske¹⁶ koder avhengig av subjektets

¹⁶ Forkortelse for Gorbmans uttrykk, Cinematisk-musikalske koder.

- bagasje, men musikken gir uttrykk for håp, og ikke fordervelse.
4. I siste delen av synkroniseringen, og scenen, ser vi Thomas gi opp forsøket sitt, og faller tilbake til sin lute stilling. Han ser sitt gamle speilbilde, og selvbilde, samtidig fader scenen ut i svart. Denne utfaden, både fra Thomas og klippingen sin side blir fulgt av et ritardando¹⁷ i musikken.

Musikken i denne scenen understreker det emosjonelle budskap, den identifiserer dermed scenen.(D:2.4) Som jeg nevnte før er det gitt at et slik ”lovetheme” er innkorporert i publikums kulturelle bagasje.(D:2.3) Og for å skape en slikt stereotypisk kjærlighets tema er det flere ting som spiller inn: melodien er øm og sårbar, og uten skarpe kanter. Harmonikken består uten store spenninger og er lite dissonerende. Bruken av molto vibrato¹⁸ strykere har en iboende retorikk om sentimentalitet. Og til slutt vil variasjonen i andre del av A-temaet bygge opp scenen ved hjelp av et ostinat som driver musikken frem, og den stigende melodien som strekker seg oppover forteller om håp, og løfter stemningen oppover.

6.2.9 Scene 8 ”Drøm 2”

Tid: 13:21 – 14:01

- Harmoni: starter i modal harmonikk utvikles til disharmoni. (dramatiserende)
- Melodi: Jfr. Scene 1, utvikles til å få dissonerende toner. (Motiv)
- Rytme: adagio.
- Klang: Jfr. Scene 1
- Form: Jfr. Scene 1

Punkt 2

Siden Thomas drømmer for andre gang i denne scenen var det naturlig å legge inn en variasjon av drømme musikken fra scene 1. I denne scenen møter vi en ubehagelig kvinne som har med seg et veikadaver i en pose. Sammen med lyd designen prøvde jeg å spille på ubehaget som oppstod, og at musikken utvikles seg sammen med det.

¹⁷ Et musikalsk uttrykk for nedadgående, og hendøende tempo ved avslutning av musikktykke.

¹⁸ Effekt hvor strykere bruker masse vibrasjon på strengen.

Punkt 3

Her ser vi Thomas drømme for andre gang, og musikken gjentas med en variasjon. Vi har altså å gjøre med et ledemotiv, som skal symbolisere Thomas sinnstilstand i det han drømmer. Variasjonen som skjer i temaet er minimal, melodien er oktavert, og yter disharmoni litt ut i scenen. Baklengsgitaren spiller det samme, men den også yter disharmoni litt ut i scenen. Med andre ord så er variasjonen i ledemotivet dramatiserende, (D:1.3) for disharmonien spiller sammen med ubehaget som utvikles.

I denne scenen er også synkroniseringen avgjørende. I første omgang skjer dette da vi ser ansiktet til damen som står i kø foran Thomas. Hennes noe skumle, oversminkede oppsyn åpenbarer seg da hun snur seg sakte mot kameraet. Her blir harmoniene i gitaren forandret fra en drømmende dur akkord til en disharmonisk moll akkord. Den glidende gitaren passer sammen med hennes hode bevegelse, vi kan nevne ”Mickey Mousing light” som virkemiddel. (D: 2.2)

Det andre avgjørende stedet er når Thomas våkner brått av at hunden står og puster ved senga hans. Akkurat i det han våkner bryter drømmemusikken av, men klangen av baklengsgitaren ligger ennå inn i scenen som et minne fra drømmen.

I denne scenen kan vi trekke frem Jan Roar Bjørkvolds uttrykk om parafraserende forvarsel, på to steder. (Jfr Kap 4.2.3) Det første er i det vi ser Thomas ovenfra, sovende i senga. Her kan vi høre baklengsgitaren fra drømme musikken, selv om vi ennå ikke er inne i drømmen til Thomas. Dette varsler oss om at vi kommer til å komme inn i en ny drømme sekvens, et eksempel på virkningen av å bruke ledemotiv.

Det andre momentet er når vi ser damen foran Thomas snur seg. Det at hun snur seg er i seg selv ikke farlig, men musikken forteller oss at det er noe skummelt som kommer til å skje. Til slutt viser damen oss at hun har et kadaver i posen sin, som kan oppfattes som skummelt. Musikken er derfor kommenterende, den varsler publikum noe som kommer til å skje, før hendelsen har skjedd. (D: 2.3)

6.2.10 Scene 9 "Jeg kan drepe den...."

Tid: 15:15 - 16:20 (Vedlegg 7)

- Harmoni: modal (dramatiserende)
- Melodi: legato og lyrisk, ostinat, løpende obligatstemme, melodiene basert på motiver.
- Rytme: allegretto
- Klang: Marimba i front, melodi i klarinett, strykere i pizzicato, melodi i fløyte og fiolin også.
- Form: oppstykket i starten. Ostinatet er repeterende, omkranset med variasjoner av temaet.

Punkt 2

Her følte jeg at Thomas var tilbake på sitt oppdrag, og derfor prøvde jeg å kombinere musikken som skulle symbolisere det, samt legge inn musikken som symboliserte den litt humoristiske stoltheten som hadde forgiftet forholdet deres.

Punkt 3

Musikken i denne scenen er en sammenblanding av musikken i scene 5, og intermezzomusikken. Derfor blir også musikken en blanding av ledemotiv og identifikasjon, samt bruk av instrumentariets retorikk.

I det Thomas ser mot Sara i det de ligger i sengen, kommer marimbaen inn. Den rene kvinten i marimbaen kjenner vi fra før i scene fem, hvor Thomas begynte å kjøre hjem med hunden i baksetet. Dette rytmiske motivet var introduksjonen til Thomas oppdrag, og at vi nå hører motivet igjen forteller oss at Thomas er tilbake på oppdraget. Dette er altså et ledemotiv hvor ikke melodi er vektlagt like mye som rytmikk, harmonikk og instrumentasjonsretorikk. (D:2.4)

Videre kommer ostinatet og pizzicato strykere fra intermezzoen inn. Her kan vi ikke snakke om et ledemotiv siden det ikke er intermezzo i denne scenen, her må vi bruke identifikasjonsbegrepet. Som det blir beskrevet i punkt 3 i 6.2.6, så er bruken av pizz i strykere med på å legge litt humor på situasjonen i forholdet deres, som vi nå har sett hvordan står til med. Å legge dette inn sammen med marimbaen identifiserer scenen som Thomas sitt oppdrag i en ny situasjon, hvor forholdets dynamikk virker inn på hvor utslagsgivende hans neste handling vil være.

Thomas tilbyr seg å drepe hunden for Sara, nok en gang trolig for å vekke en reaksjon hos henne, og for å vinne kontroll over situasjonen. Etter at han sier dette spilles det en melodi på klarinett. Klarinetten er som vi vet Thomas sitt instrument, men temaet er fra scene 5, hvor det blir spilt av marimbaen (dog det druknet i bruken av strykere). I scene 5 hører vi dette temaet i det Thomas lukker bildøren, og begynner å dra hunden mot inngangsdøra. Dette blir dermed et slags ledemotiv, som kan symbolisere en handling. At han handler nå som han er tilbake på oppdraget igjen. (Jfr. Vedlegg 4 takt 22, og vedlegg 7 takt 13)

Sara derimot kommer ikke med noen sterk reaksjon, hun spør etter hvert bare om hva han drømte, og kommer med en bemerkning om at han aldri forteller hva han drømmer om mer. Her hører vi handlingstemaet igjen, men denne gangen med fløyte og fiolin, instrumentasjonen har dermed byttet fra klarinett til fløyte. Hvis vi lytter etter cinemusikalske koder kan man si at retorikken i klangen av fløyte symboliserer det feminine. Dette er da kanskje Saras instrument, som forteller oss at det er hun som handler denne gangen. (D:2.6 – D:2.5)

Så la oss legge frem et mønster:

1. Marimba forteller oss om at vi er tilbake på oppdraget. (ledemotiv)
2. Thomas handler, handlingstemaet fra scene 5 kommer inn, spilt av klarinett, Thomas sitt instrument (ledemotiv, instrumentasjonsretorikk)
3. Sara svarer, handlingstemaet blir denne gang spilt av fløyte og fiolin, det er å anta at fløyte er Sara sitt instrument og skal symbolisere henne.(instrumentasjonsretorikk)
4. Denne leken foregår mens den humoristiske delen av intermezzomusikken, nemlig ostinat og pizzicato i strykere, symboliserer deres forhold.(identifikasjon)

Synkroniseringen i denne scenen kunne fungert noe bedre. ”Oppdragstemaet” som spilles av marimbaen i scene 5, og av klarinett i denne scenen, kommer litt for sent inn i dialogen til at den får noe særlig slagkraft. Den kan også virke litt forstyrrende på dialogen siden melodien er plassert så frem i lydbildet.

Andre gangen temaet kommer inn, denne gangen spilt av fløyte, passer det bedre med hva Sara sier, slik at det gir et klarere inntrykk av at hun ikke har latt seg vippe av pinnen.

Synkroniseringen fungerer i denne scenen best helt i begynnelsen, hvor marimbaen kommer inn sporadisk som et signal om at vi er tilbake på oppdraget. Når ostinatet i kontrabass og cello kommer, stopper det like fort brått opp i det Thomas forslår å drepe hunden for henne.

Det at musikken stopper og dermed ”yter” stillhet, øker fokuset på Thomas sin utspill, og påpeker at dette er Thomas på et oppdrag, et ganske desperat oppdrag om å redde stumpene som er igjen av ekteskapet. (D:2.7)

6.2.11 Scene 10 ”Lommelykt”

Tid: 16:46 – 17:37 (Vedlegg 8)

- Harmoni: moll (dramatiserende)
- Melodi: legato og cantabile, obligat stemme
- Rytme: andante (noe rubato)
- Klang: Piano innledning, melodi i klarinett, Melodi overtas av strykere, klarinett til obligat stemme, symfonisk lyd.
- Form: AB form

Punkt 2

Her tar Thomas en ny vending, han begynner å undersøke den sovende Sara med lommelykt. Dette oppfatter jeg som et viktig sted i filmen, da man i den påfølgende scenen finner en usminket Thomas som konfronterer Sara med at han ikke kjenner henne lengre, men nok engang blir avslått.

Punkt 3

Thomas begynner å undersøke sin sovende kone med lommelykt, og vi aner at avstanden mellom dere er lengre enn hva vi hittil har trodd. Dette setter en dramatisk vending i filmen. Hvor vi tidligere hadde oppfattet ekteskapet som en litt ufarlig isfront hvor ingen ville gis seg, har det nå blitt brakt på bane en ny dimensjon. Thomas strekker det så langt at han undersøker om Sara er allergisk, snarere enn å spørre henne rett ut, kommunikasjonen er altså helt brutt.

Musikken i denne filmen er med på identifisere budskapet i denne scenen. Den har fått en mer alvorlig preg og saktere tempo. Den klagende melodien i klarinetten (som

symboliserer Thomas), den varslende melodifiguren i cello og bratsjene, samt den iskalde pedalen¹⁹ i fiolinene. Alle cine-musikalske koder som varsler fare og spenning.

Synkroniseringen er også her avgjørende. I det Thomas vandrer i gangen spiller pianoet de innledende akkordene i en rubato tempo. Vi får melodien fra klarinetten først når vi får se lyset fra lommelykten sveipe over Saras skulder, som en beskjed om at dette er alvorlig brudd på tilliten mellom dem. Musikken som opererer sammen med bildet forsterker dette. Den avrundene formen avsluttes naturlig like før hun våkner opp, og lar lyddesignen få forsterke den påfølgende vendingen i det Sara bråvåkner og spør hva Thomas holder på med.

6.2.12 Scene 11 "Badetid"

Tid: 18:50 – 19:40 (Vedlegg 9)

- Harmoni: repetisjon fra scene 2
- Melodi: Hovedtema, rep av scene 2, pluss obligatstemme
- Rytme: andantino
- Klang: melodien spilt av fløyte, obligatstemme i pianoet, akkorder spilt av strykere.
- Form: Ny variasjon av hovedtema, obligat stemmen i pianoet er tillegg i variasjonen.

Punkt 2

Her spiller Sara pusset tilbake på Thomas, ved å fullstendig ta tilbake kontrollen over situasjonen. Det er med andre ord Sara som leker nå, hun har gjennomskuet Thomas og bruker planen hans mot han. Ideen bak musikken var å understreke at de begge spiller spill, og nå har Sarah ballen.

Punkt 3

I scene 11 hører vi nok en gang hovedtema i filmen. I 6.2.2 skriver jeg at dette er filmens hovedtema og ikke Thomas sitt tema. Her forsterkes min påstand om at temaet baserer

¹⁹Harmonisk effekt: en akkord relevant note som holdes på tvers av akkord utviklingen (se S Adler: The study og orchestration, 3rd edition, 2002)

seg på vendingene i filmen og ikke kun basert på en persons gjøremål.²⁰ I 6.2.4 og 6.2.7 (scene 4 og 6) hører vi en variasjon av hovedtemaet hvor klarinetten spiller obligatstemmen, dette skulle symbolisere Thomas handling. I denne scenen hører vi en versjon av scene 2, med tre forskjeller:

Instrumentet som spiller melodien er byttet ut, og det er tilføyd en annen obligatstemme, sidetemaet er heller ikke tatt med. Vi kan ikke kalle dette et ledemotiv, da vi snakker om et hovedtema som gjentas, dermed identifiserer musikken scenen.

Det viktigste punktet brukt i denne modellen er instrumentretorikken. Sara har tatt over rollen som ballfører, og dermed spilles melodien av fløyte og ikke klarinett. I scene 9, fikk vi en indikator på at fløyten var Saras instrument, i denne scenen bekreftes dette.

I tillegg til instrumentbytte finner vi en obligatstemme i pianoet som rytmisk kan oppleves som varslende, men også vandrende. Den varslende melodien har satt en liten brodd i uskyldigheten og lekenheten som før preget musikken, dette er fordi leken har blitt justert opp på et nytt nivå. I montasjen så ser vi Sara bader, tørker, og pusser tenner på hunden, før den legger seg ren og fin ved sengen hennes. Vi vet altså at det har gått tid, og musikken yter kontinuitet gjennom bilde montasjen. Den vandrende obligatstemmen oppfattes som en tidsindikator på samme måte som ostinatet i intermezzo musikken. Obligat stemmen ”vandrer” gjennom musikken på samme som tiden ”vandrer” gjennom montasjen.(D:2.2)

Til slutt er punktet om perseptuell ekvivalens avgjørende for at instrumentasjonsretorikken, og hovedtemaets rolle skal ha en betydning.

I det Sara snur seg mot Thomas, kan vi se i blikket og det lille smilet hennes at hun er hevnjerrig. Melodien som denne gangen er spilt av fløyte, kommer inn på samme punkt. Her vil publikum lytte kausalt og oppleve at fløyten nå spiller melodien. Hvis vi antar at det lytter etter riktige cine-musikalske koder vil de akseptere instrumentasjonsretorikken, om at en fløyte er å forbinde med det feminine. Dette vil gi bildet den ”added value²¹”, som skaper en perseptuell ekvivalens. Med andre ord, mening fødes og hovedtemaet identifiserer sannheten i scenen.

²⁰ Jfr. Definerende harmonikk (D:1.3)

²¹ Jfr. Chions uttrykk om den informative verdien lyden gir bilde (D:2.2)

6.2.13 Scene 12 "Kan ikke sove her"

Tid: 20:00 – 20:20 (Vedlegg 10)

- Repetisjon av sidetema scene 2.

Punkt 2

Her repeteres sidetema i scene 2, i det vi ser at hunden, som før var Thomas "allierte", har nå blitt hans fiende. Thomas er satt tilbake til der han startet, og hans skjebne som tilsidesatt i dette forholdet er uunngåelig.

Punkt 3

I forrige scene fikk vi en variasjon av hovedtemaet, uten sidetemaet. Det kommer først i denne scenen hvor vi ser at Thomas plan om å ta hunden inn i huset, for å så bli "husets herre" som Sarah kaller han, har spilt fallitt, og nå fungerer mot han.

Som jeg skrev i 6.2.2 så er sidetema av en tragisk karakter i motsetning til hovedtema, og at det gav oss en indikator på hva vi kommer til å oppleve i filmen. Her får vi se hva det var.

Thomas fremstår som enda mer tilsidesatt og nesten ynkelig enn hva han gjorde i innledningen, der han prøver å dra hunden gjennom gangen for å tvinge den til å sove. Første gang vi hørte denne musikken var da filmtittelen "Kjøter" stod over skjermen. Dette nedsettende ordet på en hund er akkurat hva den fremstår som for Thomas i denne scenen. En hund som har blitt et problem, en kjøter. At musikken i filmen identifiserer dette, dvs sammenhengen mellom tittelen, og denne scenen, er ikke opplagt for publikum. Gitt at publikum lyttet kausalt til musikken i det de leste den informative tittelen, vil det i prinsippet sees en sammenheng her. Bildet blir dermed gitt en informativ verdi ved hjelp av musikken.

6.2.14 Scene 13 "Mattid"

Tid: 22:23 – 23:08 (Vedlegg 9)

- Repetisjon av scene 11

Punkt 2

Sara er fortsatt ballfører, og bruker Thomas plan mot han, men denne gangen presser hun Thomas for langt. Det var naturlig å bruke Saras versjon av hovedtema i denne scenen også.

Punkt 3

I denne scenen er en forlengelse av scene 11 hvor Sara gjenvinner kontrollen og nå styrer spillet. Siden vi nå hører denne musikken to ganger i lignende situasjoner kan man hevde at musikken har blitt forvandlet til et ledemotiv. (D:2.4) Fordi dette er Saras variasjon av hovedtema, slik som vi hørte Thomas variasjon av hovedtema to ganger, og derfor valgte å kalle det et ledemotiv. I modellens definisjon av ledemotiv står det at det er et musikalsk formelement som brukes til representative formål. Og siden musikken representerer Sara og hennes handlinger og at temaet er utsatt for gjentakelse²². Er musikken gått fra å identifisere sannheten i scenen, til å bli et rent ledemotiv.

6.2.15 Scene 14 "Ut i skogen"

Tid: 23:26 – 24:48 (Vedlegg 11)

- Harmoni: moll, dramatiserende
- Melodi: lyrisk og legato, 2 obligatstemmer ved variasjon
- Rytme: allegretto
- Klang: solo piano, ved gjentakelse tar oktaverer pianoet og spiller melodien sammen med klarinett og strykere, obligatstemme spilles av fløyte. 2 obligat stemme spilles av strykere.
- Form: Klar harmonisk og melodisk struktur, med variasjon i repetisjonen, og tydelig avrunding i kadensen.

Punkt 2

Her tar filmen en ny vending, når Thomas tar med seg hunden ut i skogen for å drepe den. Dette kunne ha blitt forsterket med litt fartsfylt action musikk, men jeg synes at på dette punktet hadde de nådd en bunn i forholdet. Og finner Thomas sin handling er på en måte storslått, samtidig tragisk.

²²Jfr. Larsen teorier 4.1.3

Punkt 3

Som Kassabian ville ha sagt har vi her å gjøre med "one time music" (2001 s 51). Her passer det ikke inn med repetisjoner av ledemotiv, eller hint fra andre melodiske strofer. Dette er en scene hvor musikken definerer hendelsen uavhengig av andre tidligere musikalske hjelpemidler. Så hvordan finner man sannheten i en scene hvor en mann er på vei inn i skogen for å drepe en hund med en spade?

Forutsatt publikums kulturelle bagasje er velpakket med de cine-musikalske koder, kan vi kalle dette musikk som skal yte dramatikk. De brutte akkordene i pianoet, den triste langsomme melodien med det samme rytmiske motivet som ligger over de raske nedadgående akkordene. Oktaveringen i pianoet sammen med strykere og den svulstige obligatstemmen som spilles med masse vibrato. Denne musikken sier ikke at det er spennende eller skummelt, noe kanskje bildene sier.

Musikken forteller oss at leken ble strukket for langt, og at det oppgjøret Thomas tar er nødvendig, både for han og for dem. Vi ser Sara vasker hender og ta vekk hundehår, og vi aner at hun er allikevel allergisk, noe hun tidligere nektet. Det forteller oss om at hun gjorde hva som helst for å vinne i dette forholdet. Men idet Sara ser etter Thomas når han går av gårde med hunden kan vi ane at hun ønsket denne reaksjonen, at han skulle handle som en mann og ikke finne seg i slik trakassering. Hun vil kanskje ha tilbake Thomas som hun husker han, og som nå kanskje gjenoppstår. Hans passivitet er borte, det er en ny mann som går langs skogsveien. Dette er altså ikke skummelt, ekkelt eller spennende, det er noe vakkert.

Musikken binder sammen alle disse teoriene og bekrefter det signifikate i bildene, det setter et punktum for oppbyggingen til dette punktet.

Denne scenen består en lang montasje som skifter fra sted til sted, fra Thomas i skogen, til Sara på badet. Den kjappe klippingen er helt avhengig av musikk, både for å yte kontinuitet mellom bildene, men aller mest som "suturing", sammensy klippingens tekniske tilstedeværelse. (D:2.1)

Jeg skrev at denne scenen ikke tok hensyn til tildeligere musikalske hentydninger tidligere i filmen, det var ikke helt rett fordi instrumentasjons retorikken spiller en rolle her. Problemet er at den ikke kommer helt frem.

Under variasjonen i gjentagelsen spiller klarinetten hovedmelodien, og fløyte spiller

obligatstemmen, dette kunne fungert som et symbol på deres situasjon. Men siden klarinetten drukner i pianoet og strykeren hører vi bare fløyte stemmen, og alene gir den ikke noe særlig mening. Tvert imot fungerer den litt misvisende siden musikken hittil har forhold seg pragmatisk til bruk av treblåse instrumenter som identitet skapende. Dette ville fungert bedre hvis klarinett og fløyte spilte obligatstemmen sammen.

6.2.16 Scene 15 "Mann i skogen"

Tid: 25:22 – 16:16

- Mørk pedal i kontrabass

Punkt 2

Her blir Thomas overrasket av en mann med sin hund i skogen. I likhet med scene 3 hvor han opplever hunden som truende, opplever han også denne mannen som truende, selv om det kanskje ikke er noe å være redd for. Senere dukker det opp to menn til som er ute og lufter hunden. Situasjonen blir mer tilspisset, og underlig. Musikken skal prøve skjerpe intensiteten i scenen.

Punkt 3

Denne scenen er ikke budskapet veldig tydelig. Musikken som prøver å identifisere scenen, står mellom å fremstille mannen (mennene) i skogen som truende, som om de vet at han skal drepe hunden siden de spør om hva som er galt med den. Thomas som forsvarer hunden, og senere konfronterer mennene, er i en helt ny situasjon. Og det er uklart for oss om hvorfor han i det hel tatt tar slik på vei. Det at tre menn er og lufter hundene sine, og beveger seg på rekke, kan oppleves som surrealistisk og musikken er med på å påvirke dette også.

Siden budskapet er utydelig, vil publikum lytte semantisk til hva som blir sagt for å sette sammen meningen i scenen. De vil da lytte kausalt til musikken, og forstå at noe er galt, men at man ikke vet hva. Her spiller musikken en meget stor rolle, fordi den har så stor påvirkning på det underbevisste. Lytter vi til de cine-musikalske kodene, vet vi at et adagio pedal i kontrabass og celloer, kan bety et varsel. Og selv om bildene og dialogen ikke gir fullstendig mening, vil musikken øke intensiteten i scenen fordi den gir direkte

informasjon til det underbevisste, og den vil ikke være forhindret av de språklige koder.
(D:2.6 – 2.5)

6.2.17 Scene 16 "Utenfor vinduet"

Tid 27:00 – 28:09

- Variasjon av Scene 7.

Punkt 2

Sara og Thomas møtes igjen, og det er helt tydelig at noe har skjedd mellom dem. De ser på hverandre på en helt annen måte, og det er tydelig at det som har skjedd har ført dem nærmere hverandre.

Punkt 3

Her hører vi kjærlighets tema for andre gang, det er altså ikke et ledemotiv fordi det har en fullstendig form, og er drivende musikalsk tegn for deres kjærlighetsliv.

Denne versjonen er kun spilt av piano, noe som passer godt til det deres nåværende sinnstilstand. For de gir uttrykk for en slags harmoni, som ikke har blitt vist før. Det beskjedne pianoet fungerer fint som en avrunding på historien. Og gjenspeiler de følelsene som har gjenoppstått.

6.2.18 Scene 17 "Drøm 3"

Tid: 28:11 – 28: 49

- Variasjon av scene 1 og scene 8.

Punkt 2

Her kommer drømmemusikken inn litt tidligere fordi det siste bildet av hunden er i farger, og det fungerte fint som en overgang til siste drømmescene, og siste scenen i filmen.

Punkt 3

Vi møter her den drømmende Thomas og hører drømmemusikken for siste gang.

Den ene forskjellen er at det siste bildet vi ser før vi er i drømmen var også i farger, det viser bildet er av hunden som løper mot oss. Siden musikken kommer inn fra denne scenen, og ikke drømmescenen, legger det opp til flere tolkninger.

Livet til Thomas har blitt bedre, hunden lever fortsatt, hunden er nå ett gjenferd?

Dette er tolkninger publikum vil skape når de gjenkjenner musikken i denne sammenhengen (sammen med det at hunden blir tildelt en farget drakt).

Effekten gjentakelse av musikalske temaer er det sterkeste virkemiddelet fordi det drar publikum i en retning, som de ikke nødvendigvis hadde gått til hvis det ikke hadde vært for musikken tilstedeværelse. Her er altså lyttingen til publikum avgjørende for meningen som oppstår. Sammensmeltningen av lyd og bilde, altså almagamet er utslagsgivende.

(D:2.3)

Som den siste scenen i "Kjøter" lot vi R S Browns teori om "almagamet", altså filmens tredje "ting" få avrunde det hele. Dette passer bra som avrundig, for etter å ha sett på enkeltdelene, må vi nå se på helheten. Og heleheten kan best vurderes om man "aksepterer" almagamet, og lar seg forføre av lyd/bilde blandingen, og akseptere fiksjonen.

6.3 Modell, musikk og analyse

Et stabilt byggverk er avhengig av enkeltdelene for å stå oppreist, likeså er et stykke musikk avhengig delenes struktur og oppbygging for å fungere. Hvis vi ser på filmmusikk som en helhet, må vi spørre oss om sammenhengen mellom enkeltscenene fungerer. For å diskutere dette må man mene noe om musikken, og man må kunne trekke paralleller og se musikalske sammenhenger. I denne prosessen kan man dra nytte av å henvende seg til et sammenfattet begrepsapparat. Min modell, hevder jeg, kan hjelpe til på dette punkt, og jeg skal i dette siste kapittelet drøfte hvordan jeg opplever modellen som kompositorisk og analytisk hjelpemiddel

Jeg har registrert i analysen at det var ikke et eneste punkt i modellen som ikke har blitt

berørt av musikken, det kan fortelle oss at det ikke har vært noen overflødige momenter som har blitt tatt med. Analysen bærer dog preg av noen gjengangere som synkronisering, instrumentasjonsretorikk, ledemotiv kontra identifikasjon, og cine-musikalske koder.

Jeg har i stor grad gjort meg avhengig av at publikum er lesere av de cine-musikalske kodene som Gorbman skriver om. Samtidig er dette ikke alltid nødvendig når jeg i modellen hevder at meningen oppstår i interaksjonen mellom subjektet, lyd og bilde.

Med andre ord vil musikken gi mening selv om subjektet ikke er en erfaren leser av de cine-musikalske kodene, meningen oppfattes i almagamet mellom komponentene.

Synkronisering er, som jeg hevder i Kap 4.2.2 et avgjørende element i musikken for at mening skal oppstå mellom lyd og bilde, så det er ikke underlig at dette blir vektlagt i analysen. Jeg brukte i komposisjonen instrumentasjonsretorikk som en klart virkemiddel for å symbolisere de to karakterene i filmen, derav vil dette komme frem i en analyse også. Hvor vidt diskusjoner som tar for seg om vi har med et ledemotiv, eller identifikasjon å gjøre er nødvendigvis ikke alltid relevante for filmen dramaturgi. Men dette kan være med synliggjøre komponistens arbeid og intensjoner, og finner tydeligere sammenhenger mellom karakterer og situasjoner. Jeg ser derfor det som en naturlig utvikling at nettopp disse elementene oftere blir trukket frem, i motsetning til andre, ikke så velbrukte virkemidler.

En slik analyse kan oppfattes som selektiv, der jeg jobber for å finne argumenter for at modellen virker inn på musikken. Men vi må spørre oss selv hva en analyse medfører i denne oppgaven. Den belyser jo modellen som er det akademiske arbeidet, og den belyser også musikken som er det praktiske arbeidet. Så for å kunne si noe om modellen, og musikken, er en slik analyse helt nødvendig.

Så hvordan fungerer modellen som meg som komponist, og meg som analytiker?

Etter å ha analysert enkeltscener sitter jeg igjen med en følelse av overblikk over musikken jeg har skrevet. Jeg har lettere kunne trukket paralleller mellom scener og musikalske tegn, fordi jeg hele tiden kunne vise til et diagram, som har fungert som et knytepunkt for helheten.

Som jeg nevner i Kap 5 så har modellen også hatt lignende rolle i selve komposisjonen, den har fungert som et slags musikalsk kompass, som ikke lar deg ”gå vill”. Dette er

trolig modellens største styrke, den hjelper komponisten med å styre skuta i riktig retning, selv om den ikke kommer opp med de gode melodiene. Og det er nettopp denne bevisstgjøringen som er fruktbar både for komponisten og analytikeren.

Arbeidet med modellen har fortalt meg at en kompositorisk arbeidsmodell fremstilt av vitenskapelige teorier, kan aldri erstatte interaksjonen mellom en regissør og en komponist. Likeså kan ikke et analytisk verktøy komme opp mot den kunstneriske intuisjon. Savnet etter å jobbe sammen med en regissør har minnet meg på hvor viktig kommunikasjon er for skaperkraften, dette vil en modell aldri kunne tilby.

Arbeidet med denne oppgaven har størst synliggjort hvilken rolle jeg har som komponist, og fått meg til å betrakte mitt arbeid, og dets muligheter i et nytt lys. Dette er kunnskap jeg ikke ville vært foruten, og vet at jeg kan ta med meg videre.

Litteraturliste:

- Adler Samuel (2002) "The study of orchestration", 3rd edition (W.W. Northon & Company, Inc, NY)
- Benestad Finn (1998) "Musikklære" opplag 8 (Tano AS)
- Bjørkvold Jon Roar (1996) "Fra Akropolis til Hollywood, filmusikk i retorikkens lys" (Freidig Forlag AS)
- Brown R. S. (1994) "Overtones and undertones, Reading Film Music" (University of California Press)
- Michel Chion (1994) "Audio-Vision, Sound on Screen" (Columbia University Press)
- Eisenstein Sergei (1942) "The film sense" (Harcourt Brace Jovanovich, Inc)
- Frith Simon (1996) "Performing Rites" (Harvard University Press)
- Gorbman Claudia (1988) "Unheard Melodies, Narrative Film Music" (BFI Publishing)
- Hindemith Paul (1942) "The Craft of musical composition, Book 1: Theory" Fourth Edition. (Schott & Co., Ltd., London)
- Karlin Fred & Rayburn Wright (2004) "On the Track, a guide to contemporary film scoring" 2nd edition (Routledge, London)
- Kassabian Anahid (2001) "Hearing Film, Tracing Identifications in Contemporary Hollywood Film Music" (Routledge, NY)
- Kerman Joseph (1985) "Musicology" (HarperCollins Publishers USA kopisamling fra Kopinor)
- Kristeva Julia (1989) "Language the unknown; an initiation into linguistics" (Columbia university press)
- Larsen Petter (2005) "Filmmusikk: Historie, analyse, teori" (universitetsforlaget, Oslo)
- Pendergast Roy (1992) "Film Music, a neglected art" 2nd edition (W.W. Northon & Company, Inc, NY)
- Persichetti Vincent (1961) "Twentieth Century Harmony" (W.W. Northon & Company, Inc, NY)

Kompendier:

- Bhartes Roland (1994) ”Bildets retorikk, i tegnets tid. Utvalget artikler og essays” s 22-35 (Pax Forlag)

Oppslagsverk:

- Cappelen musikkleksikon, Kari Michelsen (red) bok 4, 1974)
- Kunnskapsforlagets fremmedordbok (Acshehoug – Gyldendal 1993)

Internet sider:

- www.imdb.com (internet movie data base)
- www.allmusic.com
- www.wikipedia.com
- www.ordnett.no

Apple Gadgets:

- Oxford American Dictionaries

Film

- “Kjøter” (2002) Marius Holst, produsert av 4 ½, Norge.

Vedlegg

1. Vedlegg 1: diagram over arbeidsmodellen
2. Vedlegg 2 til 12: utvalgte noter av musikken til kjøter.
3. Vedlegg 13: DVD med kjøter, og Gaute Tønders musikk.

Score

Scene 2

Gaute Tønder

Allegro

The musical score is written for a chamber ensemble. It begins with a tempo marking of **Allegro**. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Remains silent throughout the scene.
- Clarinet in Bb:** Plays a melodic line starting with a *mf* dynamic.
- Glockenspiel:** Remains silent throughout the scene.
- Marimba:** Remains silent throughout the scene.
- Piano:** Remains silent throughout the scene.
- Violin 1:** Remains silent until the final measure, where it plays a single note *p*.
- Violin 2:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pizz.* and *Div*, with a *mf* dynamic.
- Viola:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pizz.* and *mf*.
- Cello:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pizz.* and *mf*.
- Double Bass:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pizz.* and *mf*.

2006

2

Scene 2

9

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This is a musical score for an orchestra, labeled 'Scene 2' and '2'. It covers measures 9 through 16. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Flute part is mostly rests. The B♭ Clarinet plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Glockenspiel is silent. The Maracas are silent. The Piano has a few notes in the final measure. Violin 1 plays a melodic line with slurs and accents. Violin 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Double Bass play a rhythmic pattern of eighth notes.

17 *f* *rit.*

Fl.

17 *f* *rit.*

B♭ Cl.

17 *f* *rit.*

Glk.

17 *f* *rit.*

Mrb.

17 *f* *rit.*

Pno.

17 *ff* *rit.* *pizz.*

Vln. 1

17 *f* *rit.* *pizz.*

Vln. 2

17 *f* *rit.* *pizz.*

Vla.

17 *f* *rit.* *pizz.*

Vc.

17 *f* *rit.* *pizz.*

D.B.

Score

Scene 4

Vedlegg 3

Gaute Tønder

Allegro

The musical score for Scene 4 is written for a chamber ensemble. It begins with a tempo marking of **Allegro**. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute part is mostly silent. The Clarinet in B♭ has a melodic line starting in the second measure, marked *mp*. The Glockenspiel is silent. The Marimba is silent. The Piano has a rhythmic accompaniment in both hands, marked *p*. The Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass all play a pizzicato (pizz.) line, marked *mf*. The score consists of 8 measures.

Flute

Clarinet in B♭

Glockenspiel

Marimba

Piano

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Double Bass

2006

Score

Scene 5

Vedlegg 4

Gaute Tønder

Moderato

Flute

Clarinet in B \flat

Glockenspiel

Marimba

Piano

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Double Bass

2006

10

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

ppp arco

ppp arco

ppp arco

arco

20

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

mf

f

mf

f

mf

27

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

mf

mf

mf

Detailed description: This page contains the musical score for measures 27 through 32 of Scene 5. The score is written for a large ensemble. Measures 27-30 are marked with a '27' at the beginning of the first staff. In measures 31 and 32, the Viola, Violoncello, and Double Bass parts enter with a half note, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Flute, B♭ Clarinet, Glockenspiel, Maracas, Piano, Violin 1, and Violin 2 parts have specific melodic and harmonic lines throughout the measures.

34

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

41

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

The musical score for Scene 5, measures 41-45, features a variety of instruments. The Flute (Fl.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.) parts are mostly rests. The Glockenspiel (Glk.) also has rests. The Maracas (Mrb.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano (Pno.) has a complex texture with arpeggiated chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The Violins (Vln. 1 and Vln. 2) play melodic lines with some rests. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.) parts are mostly rests, with some sustained notes in the lower strings.

Score

Intermezzo

Vedlegg 5

Gaute Tønder

Moderato

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Bass

7

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

pp

pizz.

mf

mf

mf

mp

pp

© 2006

Score

Scene 7

Vedlegg 6

Gaute Tønder

Andante (M.M. ♩ = c. 65)

The musical score is for Scene 7, composed by Gaute Tønder. It is marked 'Andante' with a tempo of approximately 65 beats per minute. The score is in 2/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). The instruments listed are Flute, Clarinet in B♭, Glockenspiel, Marimba, Piano, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The Piano part is the only one with notation, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a series of eighth notes in the right hand, with accents and asterisks marking specific notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The other instruments have whole rests throughout the scene.

2006

mp

3

 mf

21

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

tea

tea

tea

tea

tea

tea

Moderato

Flute

Clarinet in B \flat

Glockenspiel

Marimba

Piano

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Double Bass

pizz.

mf

mf

mf

mf

mf

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

mp

p

3

89

30

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

30

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

30

pizz.

Score

Scene 10

Vedlegg 8

Gaute Tønder

[illegible]

92

3

93

Score

Scene 11

Vedlegg 9

Gaute Tønder

Allegro

Flute *mf*

Clarinet in B \flat

Glockenspiel

Marimba

Piano *mf* *8^{va}*

Violin 1 *pizz.*

Violin 2 *mf* *pizz.*

Viola *mf* *pizz.*

Cello *mf* *pizz.*

Double Bass *mf* *pizz.*

2006

7

Fl.

B♭ Cl.

7

Glk.

7

Mrb.

7

(Gua)

Pno.

p

7

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

Fl. ¹³

B♭ Cl.

Glk. ¹³

Mrb. ¹³

Pno. ¹³ (Gtr) ¹³ drum

Vln. 1 ¹³

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

Score

Scene 12

Vedlegg 10

Gaute Tønder

Allegro (M.M. ♩ = c. 110) *rit.*

The score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Starts with a rest, then plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.
- Clarinet in B♭:** Starts with a rest, then plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.
- Glockenspiel:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.
- Marimba:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.
- Piano:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.
- Violin 1:** Starts with a rest, then plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.
- Violin 2:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.
- Viola:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.
- Cello:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.
- Double Bass:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking at the end.

Additional markings include *Div* (divisi), *arco* (arco), and *pizz.* (pizzicato).

2006

Score

Scene 14

Vedlegg 11

Gaute Tønder

Allegro

Flute

Clarinet in B \flat

Glockenspiel

Marimba

Piano

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Double Bass

2006

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

16

Fl.

mp

B♭ Cl.

mp

16

Glk.

16

Mrb.

16

Pno.

16

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

mp

Vc.

mp

D.B.

24

Fl.

mf

B♭ Cl.

mf

Glk.

Mrb.

Pno.

f

Vln. 1

mf

Vln. 2

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

D.B.

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for Scene 14, measures 24 through 29. The score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins at measure 24. The Flute and B♭ Clarinet parts start with a half note G4 and a half note A4, respectively, marked *mf*. The Piano part starts with a half note G2 and a half note A2, marked *f*. The Violin 1 and Violin 2 parts start with a half note G4 and a half note A4, respectively, marked *mf*. The Viola part starts with a half note G3 and a half note A3, marked *mf*. The Violoncello and Double Bass parts start with a half note G2 and a half note A2, respectively, marked *mf*. The Glockenspiel and Maracas parts are silent throughout the measures shown. The score continues for six measures, ending at measure 29.

31

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

38

39

40

41

42

43

44

45

The musical score for Scene 14, measures 38-45, is presented for a full orchestra. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes parts for Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measures 38-45 show a variety of musical textures, including melodic lines in the Flute, Clarinet, and Violins, and rhythmic patterns in the Piano and Double Bass. The Glockenspiel and Maracas parts are mostly rests, indicating they are not playing in these measures.

46

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Mrb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

